



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE JORNALISMO
MEMORIAL DE PROJETO FINAL

ENTRE BARRACOS E VIOLINOS:
Um documentário sobre os que tiveram a vida mudada pela música

BACHIR GEMAYEL

BRASÍLIA – DF
JUNHO DE 2016

BACHIR GEMAYEL

ENTRE BARRACOS E VIOLINOS:

Um documentário sobre os que tiveram a vida mudada pela música

Memorial descritivo do produto apresentado à Universidade de Brasília, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo.

Orientadora: Prof. Dra. Márcia Marques

BRASÍLIA - DF
JUNHO DE 2016

BACHIR GEMAYEL

ENTRE BARRACOS E VIOLINOS

Um documentário sobre os que tiveram a vida mudada pela música

Memorial descritivo do produto
apresentado à Universidade de Brasília,
como requisito parcial para a obtenção do
título de bacharel em Comunicação Social
com habilitação em Jornalismo.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Márcia Marques

ORIENTADORA

Prof. Me. Jairo Faria

MEMBRO

Prof. Dr. Paulo José Araújo da Cunha

MEMBRO

Prof. Dr. Marcelo Feijó Rocha Lima

SUPLENTE

BRASÍLIA – DF
JUNHO DE 2016

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer primeiramente aos meus pais por me darem suporte nos momentos de maior necessidade, renovando minha força e vitalidade no encontro com os obstáculos constantes que o cotidiano proporciona. A educação recebida deles me possibilitou crescer tanto intelecto como emocionalmente, sendo fundamental motivação para que eu chegasse até o ensino superior e persistisse na conquista do espaço acadêmico e da finalização desta etapa tão importante na minha vida. A cobrança constante que recebo em casa para que eu seja um indivíduo que dê o melhor de mim para a construção de uma sociedade menos injusta faz parte da motivação que tenho ao escrever reportagens que ajudam os afetados pelas desigualdades sociais, dando voz àqueles que geralmente não a possuem na mídia tradicional e investigando questões que envolvam o descaso com os bens públicos. Além deles, devo lembrar dos amigos que estiveram comigo ao longo destes anos. Agradeço pela amizade, pelas conversas, pelas cervejas e pelo companheirismo que me cativou durante o percorrer destes anos de graduação

Agradeço ao Matheus Bastos pela ajuda técnica na elaboração deste produto, sem a qual não seria possível a produção do documentário. Sua capacidade apurada de filmagem permitiu que a obra possuísse belíssimas cenas e utilizou a estética visual sedutora a nosso favor para que a mensagem musical expressasse a força que esta representa na vida de quem não tinha muito a que se agarrar antes de mergulhar profundamente na identidade de ser um músico. Agradeço por sua precisão na edição, no corte das cenas e na melhora dos áudios que gravei, corrompidos pelo vento. O contraste entre tua filmagem, com câmera profissional, e a minha filmagem amadora, com direito à câmara compacta e tremida de mão deram uma personalidade especial a este trabalho. Nossa estrada até a apresentação da orquestra em Alto Paraíso foi umas das coisas que mostram como vale a pena quando se tem parceria na produção de reportagens.

É preciso agradecer também, sem dúvida, aos mestres que tanto contribuíram para meu aprendizado durante a caminhada na faculdade. Não citarei todos sob o risco de esquecer alguém, mas sem a experiência adquirida nestes quatro anos não seria possível filmar este documentário. Vale ressaltar minha gratidão especial à professora Márcia Marques que topou me orientar. Seus conselhos e dicas

foram fundamentais para a conclusão deste trabalho. Muito obrigado! Agradeço igualmente aos servidores técnico-administrativos que zelam diariamente pelo patrimônio universitário.

Agradeço imensamente aos jovens que preencheram este trabalho com suas histórias de vida. Agradeço ao Arthur por ter me aberto a porta de casa e me apresentado seus pensamentos, à Liliane, à Kesia, ao Lucas, ao André e ao Wéksson por terem confiado em mim ao contarem os detalhes de suas vivências e permitirem que eu me aproximasse de suas particularidades. Agradeço aos idealizadores dos projetos de música, Valdécio, Cláudia, Rejane e Ricardo pela contribuição a este trabalho e pela bela atuação na divulgação da música como meio de vida por esta cidade. Que venham mais conquistas, reportagens e emoções!

*“A pobreza antes era considerada obra de injustiça.
O mundo moderno considera a pobreza
incapacidade.”*

Eduardo Galeano

RESUMO

Este é o memorial descritivo da produção de *Entre Barracos e Violinos: um documentário sobre os que tiveram a vida mudada pela música*. O documentário retrata o cotidiano de jovens moradores das regiões administrativas da Estrutural, do Paranoá e do Recanto das Emas, localizadas no Distrito Federal (DF), que ingressaram em projetos de ensino musical gratuito nas comunidades onde vivem quando ainda trabalhavam com empregos técnicos precários e atualmente são professores de música. O documentário alia técnicas de entrevista com a valorização e divulgação do ensino musical gratuito para aqueles que não possuem teatro, cinema, casas de cultura e quase nenhum incentivo musical na região onde habitam, sendo colocados à margem de um processo pleno de cidadania. Cenas nas quais os jovens expressam o talento musical desenvolvido são mescladas com fragmentos das histórias de vida dos personagens.

Palavras-chave: Música. Inclusão Social. Cidadania. Documentário. Jornalismo Documental.

ABSTRACT

This is the descriptive memorial production of *Entre Barracos e Violinos*: a documentary about those who have had their lives changed by music. The documentary portrays the daily life of young residents of the administrative regions of the Estrutural, Paranoá and Recanto das Emas, located in Federal District (DF), who entered in free musical education projects where they live while they were still working with poor technical jobs and nowadays they work as music teachers. The documentary combines interviewing techniques with the development and promotion of free musical education for those who do not have a theater, cinema, culture house and almost no musical encouragement in the region where they live, being placed on the sidelines of a process of citizenship. Scenes in which young people express the musical talent developed are mixed with fragments of the life stories of the characters.

Key words: Music. Social Inclusion. Citizenship. Documentary. Documentary Journalism.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 PROBLEMA DE PESQUISA	12
3 JUSTIFICATIVA.....	14
4 OBJETIVOS.....	26
4.1. Objetivo Geral	26
4.2. Objetivos Específicos	26
5 REFERENCIAL TEÓRICO.....	27
5.1 ENTREVISTA.....	27
5.1.1 TIPOS DE ENTREVISTAS.....	30
5.2 PERFIL HUMANIZADO.....	32
5.3 NARRATIVA.....	37
5.4 DOCUMENTÁRIO.....	40
5.4.1 ENTREVISTA NO DOCUMENTÁRIO	46
5.5 JORNALISMO DOCUMENTAL	48
6 METODOLOGIA	53
6.1 INSTITUTOS	53
6.1.1 INSTITUTO RECICLANDO SONS.....	53
6.1.2 PROJETO MÚSICA E CIDADANIA	55
6.1.3 INSTITUTO BATUCAR	57
6.2 EQUIPAMENTOS	58
6.3 EDIÇÃO.....	59
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	61
8 REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO	63

1. INTRODUÇÃO

Neste ano de 2016, tempo no qual o Ministério da Cultura do Brasil teve seus trabalhos interrompidos temporariamente pela Presidência Interina da República, nota-se a importância em evidenciar o cunho social de programas culturais voltados para a inclusão pedagógica e social de crianças e adolescentes que moram em regiões onde há vulnerabilidade econômica e social. Este trabalho final de graduação, na forma de documentário, teve como tema a proposta de retratar o cotidiano de jovens que assumiram precocemente trabalhos técnicos mal remunerados para ajudar na escassa renda familiar até o momento que mudou definitivamente a trajetória de vida e as expectativas de cada um: largaram as enxadas, os sacos de plástico utilizados no serviço de catadores de lixo e outras ferramentas para trabalhar com a voz, os instrumentos de orquestra e o próprio corpo por meio da percussão corporal.

Entre Barracos e Violinos narra como surgiu esta possibilidade de contato com a música por meio do ensino musical gratuito, proporcionado por institutos que se sustentam por iniciativa individual de idealizadores que acreditaram na capacidade de transformação social que a música poderia causar e que brotaram no meio de condições insalubres como as flores nascem nas rachaduras do asfalto, de poucos recursos, de muitos “nãos” e portas fechadas durante o início do processo até o ganho de certa estabilidade, garantindo a influência nas vidas de jovens que ainda não tinham entrado em contato com algo que lhes desse foco, atraindo a atenção do corpo e da mente. O produto conta a história do desenvolvimento dos personagens envolvidos a partir do contato com este cenário musical. Após anos de dedicação, eles obtiveram uma mudança drástica de vida, alçando sonhos para o estudo de música na Universidade de Brasília, a apresentação com grupos e orquestras em locais públicos e o ganho de bolsas de estudo no exterior.

A música já vem sendo explorada há séculos, desde a Grécia Antiga. Para os gregos, a música possuía uma grande relevância, sendo ela um caminho para o desenvolvimento da percepção intelectual. Para os gregos, a música tinha o objetivo de propiciar uma cultura de espírito no ser humano através do ritmo e da harmonia, transcendendo o domínio musical, propiciando equilíbrio numa relação metafísica,

sendo um dos principais objetivos da educação naquela época, tendo o mesmo valor na educação que as disciplinas de física e matemática, em conjunto também com os exercícios corporais, sendo estes também os principais atributos dos deuses gregos, com o propósito de ser tempero da alma. Apesar de a cultura da Grécia Antiga ter sido o berço da atual cultura ocidental, não foi mantida a mesma relação com a música. A valorização da capacidade desta forma de expressão artística em desenvolver a competência cognitiva e influenciar na socialização humana vem sendo ignorada frequentemente. Entretanto, a música influenciou consideravelmente a cultura romana e posteriormente alçou sua influência na Idade Média através da sua noção de harmonia, escalas e modos.

Nas relações entre indivíduos que foram postos à margem de um processo pleno de cidadania, em que os incentivos culturais são escassos ou nulos, a influência da aprendizagem por meio da música é cerceada por barreiras invisíveis que separam as cidades grandes e desenvolvidas da periferia que as rodeia, tornando o contato entre jovens de comunidades carentes e o ensino musical aprimorado um encontro quase impossível. Na fala dos jovens que ilustram este documentário, as vozes parecem dizer a mesma sentença em uníssono: “aqui não tem teatro, cinema, casa de cultura ou qualquer coisa que ajude a promover uma ação cultural, os grupos de cultura resistem ao mostrar suas ações na rua”. Eis que surge o objeto de motivação deste produto, ações individuais e isoladas que começaram pequenas, alimentadas por um sonho de mudança até crescerem e mudarem a vida de centenas de jovens. No decorrer do documentário, as técnicas de entrevista são utilizadas para a construção de perfis dos jovens afetados pela mudança e na divulgação e valorização do ensino musical gratuito, sendo estas mescladas com cenas da cultura intrínseca de cada região retratada no produto, com as dificuldades que cada jovem passou durante esta trajetória, narrativas de questões sociais e preconceitos sofridos e com as expressões dos talentos musicais registradas no processos de filmagem, entrevista e no contato com os envolvidos neste documentário.

2. PROBLEMA DE PESQUISA

Um dos problemas de pesquisa que surgiram no processo construtivo deste documentário veio da inquietação de qual seria a forma mais correta de elaborar o perfil audiovisual dos jovens que tiveram suas vidas expostas e seus passos acompanhados pelos olhares da câmera de forma que os recortes selecionados para reproduzir a realidade vivida não fossem prejudicados pelos juízos de valor do repórter, de forma que a obra não fosse corrompida pela retratação errônea dos personagens selecionados como vítimas do mundo, da sociedade e da vida.

A linguagem audiovisual e a técnica da entrevista foram utilizadas como meio de dar fala aos indivíduos envolvidos no processo de mudança, para que suas vivências fossem registradas a partir de suas próprias perspectivas com relação ao cotidiano nas regiões de vulnerabilidade socioeconômica, suas formas de se relacionar com o bairro em que vivem, suas visões sobre as pessoas que dividem com elas a vizinhança e as formas nas quais elas ocupam este espaço de convivência.

A preocupação também foi ampliada para que a abordagem do produto tampouco apelasse para uma glamourização sensacionalista das habilidades desenvolvidas com esforço e estudo musical, utilizada geralmente para vender maior quantidade de produtos de comunicação referentes às vidas de celebridades ou na criação de um mito acerca da genialidade das pessoas envolvidas. Utilizou-se, no documentário, a retratação do esforço genuíno, nos sacrifícios e nas falhas iniciais das primeiras tentativas ao se tocar os instrumentos e de se expressar musicalmente, como quando o jovem Arthur menciona que seu primeiro violino era rachado e produzia um som horrível, ou quando outra estudante do Instituto Reciclando Sons é mencionada por ter sua casa frequentemente alvejada por latas de refrigerante, arremessadas por vizinhos insatisfeitos com o som produzido.

Outra problematização pertinente que brota paralela a este acompanhamento de vidas alheias e realidades diferentes seria a escolha do método correto de abordagem da cultura e dos estilos musicais com maior repercussão dentro das comunidades e da relação desta cultura da população local com a cultura de ensino musical erudita que chegou posteriormente na comunidade, tornando-se muito enriquecedora cognitivamente, mas sendo historicamente posta à margem de acesso destas regiões periféricas. Como os moradores lidam com esta cultura anteriormente elitista e atualmente afastada das prioridades comerciais da indústria cultural?

A linguagem audiovisual foi significativamente útil para mostrar a mescla destas formas de expressão distintas no dia-a-dia dos jovens entrevistados, como era a visão sobre música no passado e como ela se configura atualmente, passando por nuances ecléticas e quebrando sentidos comuns, onde moradores destas regiões marginalizadas não conceberiam um gosto natural por músicas vistas como complexas em suas estruturas. O princípio da comunicação comunitária se encaixa na forma de abordagem, pautada pela ação comunicativa, onde a própria comunidade e os moradores mostram, a partir de gestos e interpretações, como é criada a relação com culturas diferentes quando elas são postas ao alcance popular, a céu aberto, na praça de maior movimento da cidade, nos eventos com intuito de arrecadar fundos para os institutos, onde os alunos, filhos da própria região, apresentam seus talentos enquanto a comunidade se entretém e compra alimentos e vestuário a preços acessíveis.

A música tocada nas ruas aos poucos se incorpora nas perspectivas de lazer dos cidadãos destas áreas abordadas, que passam a encarar com naturalidade meninos atravessando as ruas de terra batida e os barracos de madeira com violinos e violoncelos nas costas. O benefício do estudo musical e das práticas culturais vira um grande consenso entre moradores após anos de atuação social e melhoria de vida.

3. JUSTIFICATIVA

Em sua obra “Cidadania Música na escola - a contribuição do ensino da música”, Hans Gunther Bastian trata da importância da música na vida humana como ferramenta de completude do indivíduo. O autor afirma que “ a música é, sem dúvida, a mais social das artes. A familiaridade com a música ‘abre’ as pessoas aos seus semelhantes” (BASTIAN, 2009, p. 39). Neste trabalho, a retratação da inclusão social através da música é entendida como uma forma de levar ao desenvolvimento da cidadania, uma vez que, ao indivíduo que lhe foi negado acesso a direitos civis e sociais básicos de estabilidade vital pode desenvolver, como via de acesso, a linguagem musical na capacidade de apreciar e de interagir musicalmente e socialmente:

A prática da música exige o juntar-se com frequência, e isso, de acordo com o conhecimento da psicologia social, aumenta a probabilidade de simpatia mútua, quando os membros dos grupos experimentam suas necessidades e interesses comuns. O desenvolvimento sócio emocional também acontece lá onde, em grupos, pode-se aprender juntos a respeito de problemas complexos. Onde isso poderia acontecer melhor senão na prática conjunta da música e na orquestra? (BASTIAN, 2009, p. 82).

Ser reconhecido como cidadão de plenos direitos está associado ao acesso aos bens culturais, intelectuais e materiais. Neste sentido, negar ao cidadão o acesso à cultura é cessar-lhe o direito de usar um código mais rico e mais bem estruturado (PENNA, 1995, p. 35). É uma forma de deter o conhecimento nas mãos de poucos porque a posse desse código é a condição básica para que o indivíduo possa agir e ter uma participação ampla no âmbito social. A música como forma de produção cultural passa a ser patrimônio da humanidade e direito universal. Projetos sociais para as favelas, formulados e executados por organizações governamentais e não-governamentais, frequentemente concentram seu foco de ação em atividades artísticas, com destaque para os programas em torno da música. Ao analisar a atuação do projeto de ensino musical Guri - programa de educação musical criado em 1995 pela Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, que oferece cursos de canto coral, luteria, instrumentos de cordas dedilhadas, sopro, teclados, percussão e iniciação musical a crianças e adolescentes entre seis e 18 anos – no ambiente de correção a jovens Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor (Febem) Rose Hikiji explica a música como forma de expressão em um ambiente vigiado e coercitivo:

Evidencia-se a íntima relação entre transmissão de conhecimento musical e de valores. A relação entre musicalidade e corporalidade é ainda mais evidenciada em tal contexto de restrição de liberdade – o Guri na Febem-, quando o corpo musical entre em confronto com o corpo vigiado. (HIKIJ, 2006 p. 23).

Os jovens entrevistados neste trabalho vivenciam cotidianamente situações coercitivas advindas do policiamento constante em suas comunidades. Algumas vezes, não usufruindo de ampla liberdade para se locomover pelas ruas da vizinhança durante o período noturno ou não tendo acesso a opções culturais que enriquecessem suas formas de expressão e que influenciassem na identidade de um indivíduo com acesso pleno a direitos e a cidadania, outras vezes se sentindo coagidos a existir em um contexto de liberdade restrita, em que os investimentos do Estado para sua região se concentram na vigilância policial e nos grupos de pacificação em detrimento do acesso a práticas culturais e educativas na comunidade. Bastian cita exemplos de socialização por meio da música em países como a Alemanha, onde ocorreu forte mobilização do Estado e da sociedade civil organizada para que a cultura local fosse valorizada por meio de políticas culturais de inclusão social. Orquestras e grupos de música popular se interligaram junto às comunidades locais, com o objetivo de prover a educação musical em escolas e instituições comunitárias e socioculturais.

A musicalização de crianças e adolescentes vem ganhando destaque como prática que possui o potencial em proporcionar cidadania, inclusão, socialização, diminuição da violência, entre outras transformações, principalmente, em lugares que apresentam vulnerabilidade socioeconômica. Sonia Fleury defende que a tentativa de preencher o tempo “ocioso” (período que jovens não possuem aulas na grade horária escolar) com curso técnicos, músicas, luta, dança ou outras modalidades é desprezada pelas autoridades, principalmente para adolescentes que deixaram a infância precocemente em direção ao tráfico de drogas:

Esta modalidade de ocupação do tempo e adestramento tem sido muito mais eficaz com as crianças do que entre os jovens, havendo um vazio de propostas em relação ao grupo que esteve mais vinculado ao tráfico. Já a participação em organizações culturais autóctones, que fogem ao controle do processo de pacificação, não é valorizada pelas autoridades policiais como promotora de desenvolvimento endógeno, sendo vista mais como polo de resistência. (FLEURY, 2012, p. 216).

No contexto atual, de forma cada vez mais intensa, a juventude

articula a dimensão simbólica como o principal meio de comunicação, expresso nos comportamentos e pensamentos pelos quais se posicionam diante de si mesmos e da sociedade. A música, a dança, o corpo e seu visual têm sido os mediadores que articulam grupos que se agregam para produzir sonoridades, trabalhar diferentes expressões corporais através da dança, dialogar com diferentes grupos e conceber novas ideias, posicionar-se diante do mundo, alguns deles com projetos de intervenção social e formação de coletivos que visam a mudança social para a região na qual eles habitam. O ambiente da cultura se configura como um meio privilegiado de práticas, representações, símbolos e rituais em que os jovens buscam expressar uma identidade juvenil.

A música é a ocupação que mais os emociona e os motiva. Para além do funcionamento estreito do mercado, muitos deixam de ser simples reprodutores da música, e são também produtores, formam grupos musicais, compõem músicas e letras, apresentam-se em eventos, mobilizando recursos culturais da sociedade atual. Entretanto, a marginalização da produção cultural realizada em ambientes periféricos influencia também a ausência da aparição da riqueza cultural existente nestas regiões nas produções midiáticas tradicionais. Dayrell, em seu livro *“A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude”*, explicita a existência da diversidade de movimentos culturais na periferia, em detrimento da imagem social tradicionalmente concebida a estas regiões:

Esse processo não existe apenas entre jovens de classe média. Nas periferias há uma efervescência cultural protagonizada por parcelas dos setores juvenis. Ao contrário da imagem socialmente criada a respeito dos jovens pobres – associada quase sempre à violência e à marginalidade -, eles também se colocam como produtores culturais; a música é seu produto mais consumido, em torno do qual criam seus grupos de estilos diversos. (DAYRELL, 2005, p. 15-16).

Essa condição de exclusão em que esses grupos culturais se encontram estimulou meu objeto de estudo. Queria me aproximar da realidade dos jovens da periferia, conhecê-los na experiência diária de suas vivências de humanização e desumanização. Queria retratar lugares que a mídia raramente pisa, e quando foca seus holofotes nestas regiões é para evidenciar situações de extrema violência, sucesso de controle das forças policiais e sobre o tráfico de drogas. Este documentário teve a proposta de evidenciar a luta diária dos jovens entrevistados para obter sustento e paralelamente se esforçar para crescer no estudo musical e alcançar

o virtuosismo necessário para a continuidade no estudo do que eles mais gostam, a música, dando um passo adiante do passado de trabalhos técnicos precários que eles vivenciaram durante a adolescência para complementar a baixa renda que possuíam em casa. Enxergar humanização e arte onde o olhar viciado pelo senso comum só vê barbárie e analfabetismo, ignorância, atraso ou violência. A elaboração deste produto foi levada sob um viés de ir contra a “desculturalização” que as produções culturais nas cidades satélites sofrem socialmente e sua precária aparição nos meios de comunicação.

O documentário foi o método de comunicação selecionado para demonstrar o cotidiano dos jovens que anteriormente trabalhavam como catadores de materiais recicláveis, vendedores de cachorros-quentes ou assistentes em farmácias e se engajaram com o ofício de estudar e ensinar música. A captação do som e das imagens da vida real ressaltam o objetivo de evidenciar a mudança potencial que o ensino gratuito de música pode propiciar na socialização e aprendizagem daqueles que tiveram desestruturas de afeto familiar e dificuldades financeiras de acesso à educação. Como histórias que são, os recortes de vida e as questões levantadas estimulam a interpretação. A visão relativa dos fatos é uma questão de visualizar como o modelo de organização do filme revela significados e valores.

O documentário propõe a ideia de mobilização social partindo do ponto no qual acompanha o percurso de atores sociais diferentes como conscientização da problemática presenciada cotidianamente pelas classes excluídas. O vídeo documentário possibilita a capacidade de reafirmar os valores da comunidade retratada de forma a motivá-la a gerar produções que a representem e lhe possibilitem o desenvolvimento de suas virtudes. A comunicação comunitária representa uma necessidade nos passos de formação para um pensamento democrático, de consolidação dos direitos da cidadania, na construção de uma sociedade que trate o ser humano como um ser de potencial ação motivadora.

A produção é captada pela filmagem de quem sente diretamente na pele a exclusão. O que se percebe nos depoimentos dos personagens é a voz de narrativas do cotidiano de sujeitos marginalizados por viverem em favelas e comunidades carentes e também por suas próprias representações através de dramas individuais que não ficam limitados ao senso comum do estereótipo de sujeito pobre a ser explorado, mas como um mundo repleto de interpretações que são relacionadas à própria subjetividade dos personagens projetados na tela,

reconhecendo a pluralidade dos modos de agir e ser no mundo social.

Ainda segundo Dayrell, o desemprego juvenil emerge como um fator problemático na inserção do jovem no mundo do trabalho. Além disso, as ocupações que abarcam a mão-de-obra jovem são, em grande parte dos casos, as mais precárias, com postos não assalariados ou sem registro formal, pois encontram-se praticamente fechadas as portas de ingresso aos empregos mais altos. Esse contexto é vivido de forma diferenciada pelos jovens da periferia. Aqueles que se encontram nas fronteiras da precariedade vivem as crises de maneira mais aprofundada, e o trabalho se ausenta de exercer espaços de produção de valores. O jovem que se sustenta a partir de “bicos” ou empregos precários não possui perspectiva, nessas atividades, de algum progresso além da renda. O trabalho não consolida formas de expressividade, reduzido a uma burocracia necessária para a garantia de uma sobrevivência mínima, perdendo os elementos de identidade que derivavam de uma cultura que se organizava em torno dele. São exatamente estes jovens os menos atingidos pela escola. Muitos dos entrevistados neste projeto passaram pela precarização provinda de atividades de baixa renda, trabalhando na coleta de materiais no lixão da Estrutural ou fazendo cachorros-quentes e sanduíches em quitandas no período da madrugada.

A juventude, como grupo etário e grupo social que consome amplamente a música e a indústria cultural, possui uma pluralidade de subgrupos que dependem do contexto social e histórico. De acordo com Cavalli (1980), as condições da juventude como são reconhecidas hoje nas sociedades ocidentais estavam presentes inicialmente entre a aristocracia e a burguesia, lentamente sendo dispersas aos estratos populares, principalmente depois que o Estado passou a administrar funções de proteção e controle do indivíduo. A existência de uma parcela da sociedade, no caso o filho de nobres e aristocratas, na juventude foi, e ainda é, mutável em relação à classe social de origem, do crescimento econômico e da amplitude dos direitos sociais em cada país ou mesmo região, constituindo-se em muitos casos, em um privilégio.

Ainda segundo o autor, até meados do século XX, o fenômeno da juventude era uma característica exclusiva dos filhos das classes superiores, que dedicavam uma concentração intensa na educação dos seus descendentes – os filhos da aristocracia tendo aulas em colégios militares e os filhos da burguesia e profissionais liberais nas universidades. As formas vigentes de socialização

transmitidas nessas instituições eram muito controladoras, com ênfase na formação de competências e capacidades, igualmente focadas no molde do caráter e das vontades.

O objetivo de ingresso nestas instituições era receber, como herança, uma posição social de privilégios, mas também um acúmulo de obrigações. A rigidez da disciplina educativa era compensada pelas maneiras quase institucionalizadas de transgressão, como a libertinagem, que permitiam aos jovens vivenciarem uma zona com margens de liberdade para comportamentos insubordinados. Estes foram tolerados porque eram vistos como hábitos temporários, que seriam sanados com a chegada da vida adulta.

Nesse período, a maioria da população da mesma idade, encaixada nas classes mais baixas, estava marginalizada, porque se inseria desde muito cedo no mercado de trabalho. Os jovens entrevistados neste documentário se encaixam nesse contexto de maturidade precoce, vez que alguns, como o jovem Arthur, tiveram que trabalhar desde os 13 anos, após o divórcio dos pais. A visão de juventude construída na modernidade é consequência de uma determinada classe, a burguesia, e de uma determinada noção no tempo.

Neste contexto, um distinto entendimento sobre a juventude veio se consolidando na sociedade ocidental, em um meandro de mudanças socioculturais que foram geradas após a Segunda Guerra Mundial. Certos autores (FEIXA, 1998; LECCARDI, 1991; ABRAMO, 1994) ressaltam que no decorrer deste período presenciou-se uma concretização da identidade da juventude como uma idade da vida específica, não mais isolada a determinadas parcelas da sociedade, mas como um processo de alcance global. Sua expressão como fenômeno social se manifesta principalmente nos meios da cultura e do consumo, que influenciam na articulação de uma identidade juvenil própria. Para esse surgimento da juventude como ator coletivo na cena pública, alguns elementos, como a consolidação do Estado do bem-estar social, cujo crescimento da interferência protetora do Estado abriu portas para o desenvolvimento de um aparato social para a juventude. No campo das relações familiares, foi igualmente notabilizada uma crise de autoridade patriarcal, o que levou a uma amplificação das esferas de liberdade individual e juvenil, somada a uma renovação no plano dos usos e costumes, que obteve na revolução sexual sua mais ampla evidência.

A estas características se juntou a efervescência de um mercado de

consumo voltado aos jovens, sem distinções de classe extremas, que resultou em espaços de lazer, música e revistas. Simultaneamente, o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa promoveu, pelo rádio, pelos discos e pelo cinema, o surgimento de uma “cultura juvenil”, com um padrão inovador de comportamento e de valores, focados na liberdade de expressão, na autonomia e no prazer efêmero. Este parâmetro propiciou a expansão de grupos juvenis que se diferenciam, não mais com base no tempo livre, com uma identidade intrínseca visibilizada no estilo, que resultava em uma escolha musical e uma estética visual, gerando também grupos alternativos que desejavam modificar a sociedade, exemplificado no surgimento dos hippies.

As subculturas seriam formas de criação de expressões culturais que possuem como motivação resolver, ainda que parcialmente, as contradições impostas na classe de origem, ao mesmo tempo em que expressam uma forma de mobilização diante dos sistemas de controle cultural, trazendo aos jovens uma inovadora identidade social. As subculturas repercutem novos valores em detrimento a um código cultural padronizado.

O contexto de elaboração das culturas juvenis tem de ser entendido no contexto da origem social e das condições concretas de vida na qual os jovens estão sendo socializados. No caso deste documentário, voltado para a retratação de jovens de baixa renda, é primordial levar em consideração que eles passaram por um processo de apropriação de um conjunto de crenças, valores e compartilhando expressões de uma cultura popular que articula um modo diferenciado de vivenciar e construir a realidade.

Segundo Dayrell, a música é o principal produto cultural consumido pelos jovens no Brasil, reforçando a importância deste documentário em evidenciar a construção da identidade dos jovens entrevistados por meio do estudo musical e no ingresso destes neste ambiente de frequentar orquestras, participar de concertos e bandas, comprar produtos vinculados aos grupos musicais e pautar suas relações pessoais e suas perspectivas de futuro no envolvimento com a música, sendo impossível realizar um perfil sobre estes jovens, condizente com a realidade, sem abordar sua paixão com a música e a influência desta nesta fase da vida deles, uma juventude reconquistada após períodos sofridos de trabalhos técnicos precários. A música ingressa na vida dos jovens em grande parte das oportunidades existentes na vida cotidiana. Ela integra os significados que habitam no cerne da vida interior e das relações sociais dos jovens, sendo mais vivida do que apenas escutada:

Na sua “lição” sobre sociologia da arte e da música, Adorno coloca em evidência como a música tende a criar um espírito e formas de comunidade, exercendo um grande poder de agregação. De fato, ela constitui um agente de socialização para os jovens, à medida que produz e veicula molduras de representação da realidade, de arquétipos culturais, de modelos de interação entre indivíduo e sociedade, e entre indivíduo e indivíduo. A música oferece aos jovens a possibilidade de conjugar a trama de um caminho de busca existencial com os signos de uma pertença coletiva. Por meio da música, as necessidades dos jovens de uma ancoragem e agregação coletiva se articulam com os percursos de experimentação de si mesmos. (DAYRELL, 2005, p. 37).

Quanto ao padrão pedagógico utilizado em voga no Brasil, Marília Sposito (1993) defende que estaria ocorrendo um padrão de esgotamento de reflexões sobre as escolas brasileiras que privilegiariam apenas a experiência pedagógica e os mecanismos presentes na distribuição do conhecimento escolar sem levar em consideração outras dimensões e práticas sociais em que está mergulhado o sujeito, aspectos relevantes a expressar os limites da ação socializadora dessa instituição.

Freire (1987) em seu livro “Pedagogia do Oprimido” deixa explícita sua contrariedade em relação à educação tradicional, pois esta domestica os alunos, tornando-os seres em função do outro e não em função de si. Denominou-se então a educação tradicional como uma educação burocrática, que tem por intuito tratar o aluno como um ser sem conhecimentos prévios e sem capacidade de ensinar nada em troca, no qual se devem despejar informações. Nesta concepção, não cabe o diálogo como um alicerce fundamental para uma educação transformadora, uma prática de consciência, compreensão e transformação de sua realidade.

Para Freire a educação é um ato político e pedagógico, não é uma ação neutra. E a prática educativa como prática política não se restringe à mera reprodução de conteúdo, mas esses conteúdos devem ter importância primordial aos alunos, fazendo interligações com sua realidade, para que os mesmos venham a identificar os problemas, sociais, culturais, regionais e até mesmo educacionais e através deles, construir reflexões e agir sobre esta realidade, tornando-se cidadãos históricos e culturais.

Na formação de um aluno com senso crítico ativo, esta formação dependerá em parte das ações do professor, do método de ensino elaborado e o critério como este é desenvolvido. O professor que desenvolve formas que levem o aluno à reflexão, este será um potencial encaminhador na concepção de um aluno

ativo, propiciando ao educando a capacidade de utilizar a atividade mental, cognitiva. Nesse processo, é de fundamental importância que o professor conduza o aluno a visualizar seus equívocos, com a intenção de que o aluno compreenda e reconstrua seus próprios conhecimentos, e em meio a essa reflexão ocorrerá a atividade cognitiva, a qual possibilitará ao aluno a apropriação do conceito.

Segundo Rangel (2002), a teoria de Piaget não ignora a relevância da memorização dos conteúdos aprendidos, se referindo especificamente à importância da aprendizagem significativa para a construção de memórias. Conteúdos que se baseiam na memorização, como certas regras ortográficas e gramaticais, podem ser aprimoradas de maneira mais pragmática em decorrência de uma proposta de atividades mais lúdicas e que gerem maior interesse nos alunos. O aprendizado se fortalece sendo significativo e trazendo sentidos de valor para o aluno, para que este venha a fixar, não caindo no esquecimento em decorrência dos anos passados, tornando a prática pertinente e voltada para o desenvolvimento integral do aluno como ser humano.

Para Rousseau, o desenvolvimento dos processos pedagógicos musicais só é alcançado por intermédio de investigações específicas voltadas à identificação do modo de aprendizado dos sentidos e os conhecimentos anteriores já incorporados por cada criança. Partindo do conhecimento e experiência de cada criança para depois amplificá-los, insere-se grande relevância neste aprendizado, pois a criança não é uma caixa vazia na qual devem ser estocados conteúdos, mas ela é um ser humano em aprimoramento, com conhecimentos e necessidades intrínsecas de aprendizagem. Rousseau foi um dos precursores da pedagogia musical ativa, na qual cada indivíduo é único e o processo de aprendizagem deve refletir na formação do ser e não no acúmulo de conhecimentos.

A música, por sua capacidade de transformação, poderá abrir portas ao desenvolvimento da inteligência na criança, e por ela ter o poder intenso de influência e contágio devido à sua característica de atividade lúdica, a qual proporciona no estudante um aprendizado de forma prazerosa, contribuindo na formação de um ser crítico e criativo:

A criança que tem a oportunidade de entrar em contato com diversas experiências musicais e vivenciar outras práticas sociais que proponham métodos alternativos de pedagogia terão grandes chances de ampliar sua forma de expressão e de entendimento do mundo e, essa experiência musical possibilita o

desenvolvimento do pensamento criativo. Segundo Weigel (1988), criar é:

Um ato de originar alguma coisa. Ser criativo é viver adaptando formas de expressão às necessidades da vida. O processo criativo está em desenvolvimento quando somos capazes de criar ou recriar determinada situação com a qual nos deparamos. Para estimular a criatividade, é necessário que o professor seja criativo para estimular a criança, podendo auxiliar na reelaboração do pensamento para ideias produtivas. A música por si só contribui para o desenvolvimento criativo (WEIGEL, 1988, p.188).

Segundo Madalena Freire (2008), a música seria um potente instrumento no qual o professor teria condições de estimular a criatividade na criança, pois ela influencia positivamente no desenvolvimento físico, social e cognitivo, propiciando uma amplificação na sensibilidade, reflexão e criatividade. A inserção da música no crescimento intelectual da criança e do adolescente contribui para sua formação de caráter, tornando os estudantes interessados na observação do mundo exterior e na captação acústica de seus sons, sendo este também um ato de ensino quanto a viver equilibradamente com outros seres humanos e suas diferentes convicções, levando os mesmos a aprender como ouvir o outro, pois:

O ver e o escutar fazem parte do processo de construção desse olhar. Também não fomos educados para a escuta. Em geral não ouvimos o que o outro fala, mas sim o que gostaríamos de ouvir. Neste sentido, imaginamos o que o outro estaria falando... não partimos da sua fala, mas de nossa fala interna. Reproduzimos, desse modo, o monólogo que nos ensinaram (FREIRE, 2008, p.45).

A música possui o potencial de favorecer essa atividade de escuta, levando a criança a ouvir e analisar, com concentração, um enunciado. Segundo Freire “o ver e ouvir demanda implicação, entrega ao outro”, e o professor terá condições de propiciar que esta situação ocorra através da construção de grupos na sala de aula. Um grupo se expõe enfrentando o medo que o diferente, o novo, acarreta, educando o risco de ousar e o medo de gerar rupturas”, e isso ocorre quando o docente desenvolve atividades musicais que levem a criança a possuir conhecimento acerca de personalidades, pensamentos e preferências contrárias à sua, com isso o estudante vai se desprendendo do seu lado egocêntrico e aprendendo a conviver em grupo e em sociedade.

De acordo com o pensamento de Aparecida Barbosa (2016), o fundamental nessa exploração do potencial da música nas salas de aula é que aos alunos seja evidenciada a pluralidade de estilos existentes e a riqueza cultural inserida

em cada um deles:

Nesse processo de inserção da música na educação, é importante que o professor tenha a sensibilidade para lidar com os diversos gêneros musicais, não gerando preconceito, pois cada criança terá suas preferências musicais influenciadas às vezes pelo ambiente em que vive. Então, a música não se limita apenas em ouvir e cantar, podendo ser uma alinhada do professor em suas práticas pedagógicas, e é papel do professor utilizar dos meios para atingir os fins, que é uma educação de qualidade contra o preconceito, e alienação, mas tornando um ser criativo e crítico. (BARBOSA, 2013, p. 14).

No acervo de estudos de caso relacionados às experiências brasileiras de música e socialização, muitos estudos de caso restringem-se a analisar o potencial da música erudita na formação de jovens carentes. Partindo do pressuposto de que a diversidade musical enriquece a percepção cognitiva do ser humano e o ajuda a conviver melhor com a diversidade, meu projeto não seguirá o caminho desta restrição, focada apenas em um estilo musical. A análise de estilos musicais amplamente escutados na comunidade na qual os jovens habitam e criam uma identidade de pertencimento junto com seu grupo de interação social permitem o entendimento simbólico da música como construção do sujeito:

A construção de um estilo não é a apropriação ou a utilização de um conjunto de artefatos; implica a organização ativa e seletiva de objetos, que são apropriados, modificados, reorganizados e submetidos a processos de resignificação, articulando valores que produzem e organizam uma identidade de grupo. Ao compreender o rap e o funk como estilos, utiliza-se essa noção como uma manifestação simbólica das culturas juvenis. (DAYRELL, 2005, p. 41).

Além da abordagem dos estilos culturais próprios da comunidade e amplamente escutados dentro da região, também serão abordados neste documentário institutos de ensino social, com viés de prestar um serviço social à comunidade, que ensinam música erudita a crianças e adolescentes devido à capacidade de mudança social apresentada por estes centros que adotam essa abordagem erudita e dos benefícios cognitivos que tal estudo traz a jovens que muitas vezes possuem deficiência no ensino escolar. Marcos Nogueira defende a importância do estudo de música clássica e que a utilização histórica deste gênero musical como índice de superioridade cultural pelas elites não deve ser confundida com o interesse pela complexidade musical:

Não é possível ficar refém de alguns falsos dilemas em que o professor pode se perguntar como fazer Mozart competir com funk no processo pedagógico,

ou Mahler conviver com sertanejo-country, meio Goiás e Nashville. Como fazer para que Ligeti ou Luciano Berio possam ser ouvidos na mesma aula em que se ouvem Rap e Pagode. Tais dúvidas somente existem em nossas cabeças, talvez, porque ainda pensemos a música apenas como diversão ou como representação histórica e social. Enfaticamente podemos repetir que são falsos dilemas se considerarmos que a inteligência é uma prerrogativa de todas as cabeças. É por ela e, com ela, que o trabalho começa e nunca termina. Não podemos abrir mão da complexidade, se quisermos que a música tenha outro fim que não o de diversão passageira. A complexidade de uma estrutura musical nada tem a ver com conceito de superioridade cultural, religiosa ou étnica, que é unicamente um sentimento de superioridade de estrato social como se a arte e a ciência fossem domínios exclusivos de um grupo determinado de pessoas. (NOGUEIRA, 2012, p. 122).

O modelo de elaboração de um produto foi selecionado pela acessibilidade - este teria um maior número de visualizações - graças à divulgação pela internet e redes sociais, levando ao conhecimento do maior número de pessoas possível acerca da vida e dos anseios dos personagens filmados neste projeto, em oposição à uma monografia, que provavelmente teria um alcance restrito aos estudiosos da área de comunicação.

4. OBJETIVOS

4.1 Objetivo geral

Produzir um documentário que retrate a função social da música na vida de jovens moradores da periferia de Brasília, apresentando a mudança ocasionada no cotidiano destes moradores após a instalação de centros de ensino musical gratuitos em suas respectivas regiões administrativas do Distrito Federal.

4.2 Objetivos específicos

- Gerar reflexão acerca da eficiência de políticas de inclusão social voltadas para as práticas culturais na redução da pobreza e das desigualdades sociais;
- Evidenciar a capacidade socializadora da música na criação de vínculos afetivos entre jovens carentes de estrutura familiar, a capacidade pedagógica da música entre jovens com deficiência escolar e capacidade profissionalizante da música entre jovens que exerciam atividades informais;
- Retratar as motivações, os anseios, os medos, as reflexões, as dúvidas e as visões de mundo dos jovens que protagonizam o documentário por meio da produção de perfis audiovisuais.

5. REFERENCIAL TEÓRICO

5.1 ENTREVISTA

O processo de produção jornalístico, inserido no cotidiano do funcionamento da sociedade e das instituições humanas é regido por quatro leis básicas: atualidade, periodicidade, universalidade e difusão. Esta forma de abordagem do real é pautada pelo pensamento iluminista (o ser humano como puramente racional), materialista (a existência de algo é comprovada com a presença de corpo material), reducionista (a realidade é fragmentada para ser compreendida), mecanicista (a ideia de máquina como explicação última), e positivista (a função da natureza é satisfazer os interesses humanos). Uma pauta dificilmente será veiculada se não despertar amplo interesse humano, que ultrapasse barreiras regionais. A manutenção de um ritmo de produção periódica da presentificação também é essencial para a sustentação econômica da empresa jornalística e à credibilidade de recepção no mercado.

Estes critérios de produção do conteúdo jornalístico estarão presentes no processo de seleção e descarte de informações diário, mesmo que de forma inconsciente. Esse fato é reforçado pelo afunilamento dos espaços de edição, abrindo brecha para o surgimento de injustiças e deformações.

Martinez (2002), em sua tese *Jornada do Herói – a estrutura narrativa mítica na construção da história de vida em jornalismo*, salienta que o jornalismo contemporâneo foi moldado na segunda metade do século XIX com o aparecimento das grandes agências de notícia e redes de jornais, principalmente no cenário norte-americano, sendo este processo consolidado na segunda metade do século XX. Surgiram técnicas utilizadas atualmente, como o lide e a fórmula da pirâmide invertida.

A necessidade de deixar a produção jornalística emparelhada aos recursos tecnológicos disponíveis faz com que o jornalismo brasileiro, que até a Primeira Guerra Mundial tinha um viés opinativo e atraía muitos escritores, se convertesse numa prática objetiva e factual.

Cremilda de Araújo Medina (1995), em seu livro *Entrevista: o diálogo possível*, afirma que há três vertentes fundamentais que dizem respeito à indústria cultural contemporânea: A influência grupal, na qual a publicação é influenciada pela oferta na sociedade capitalista ou a ideologia do grupo institucional que administra

determinado veículo de comunicação; atende também à influência coletiva - demanda do consumidor ou exigências de público a quem se dirige a informação; e atende à criação e iniciativa individual dos produtores. Nesta dinâmica, a matéria que é veiculada na indústria cultural não pode ser definida através de apenas uma dessas influências, pura e isolada.

Medina salienta que o âmbito da circulação de informações permitidas é reduzido:

Um batalhão de propagandistas atua na formação e controle da opinião pública. Estamos longe da rede de comunicação em que se resgate a presença da pessoa, se abram canais para os testemunhos anônimos. O diálogo é democrático; o monólogo é autoritário. O primeiro interpreta as vozes dos grandes movimentos populares do século XX; o segundo satisfaz ao jogo da livre expressão, plataforma do liberalismo, nos séculos XVIII e XIX. (MEDINA, 1995, p.7).

A intenção que motivou este documentário foi a amplificação das vozes de jovens que buscaram a música como extensão de suas expressões vitais e deixar que eles próprios se expressem acerca do mundo que os cerca. As impressões filmadas buscam mostrar as práticas culturais na periferia de Brasília, as relações familiares, os modos de lazer e de expressão, além dos paradoxos sociais da situação econômica precária e a criatividade para se resolver conflitos que brotam deste cenário. A entrevista foi a ferramenta utilizada para estimular os protagonistas da história a falarem de si mesmos. Com visões de vida registradas, o recorte da experiência musical na periferia é levado aos espectadores, que criam suas próprias interpretações do processo.

A entrevista é a técnica jornalística na qual o repórter busca a construção de uma ponte de inter-relação humana com o entrevistado, que age como fonte de informação. Para Lage (2008), a entrevista “é o procedimento clássico de apuração de informação em jornalismo. É uma expansão da consulta às fontes, objetivando, geralmente, a coleta de interpretações e a reconstituição de fatos” (p. 73). Segundo ele, a entrevista é fundamental para aprofundar a coleta das informações.

Para Medina, a simples técnica, pré-pautada por um questionário imutável, deve ser superada em prol da espontaneidade adquirida por vínculos de intimidade na relação entre os interlocutores. Com a superação de ideias preestabelecidas por parte do entrevistador, que estagnariam a evolução da conversa, ocorre o surgimento do diálogo, onde os participantes da prática crescem ao conhecer

a visão do outro, onde o novo e o desconhecido fascinam por trazer uma personagem de dentro de uma vivência da qual o espectador muitas vezes não faz parte. A transmissão da mensagem de forma clara, mas ao mesmo tempo humanizada, fortalece a interação social e a pluralidade de vozes. O jornalista passa a enxergar além dos requisitos imediatos da produção da notícia e valoriza os componentes criativos da relação humana.

Medina reforça a necessidade de se fugir de entrevistas guiadas por um questionário estanque e empobrecida pelo autoritarismo impositivo do entrevistador:

Eis algumas das possibilidades de enriquecimento informativo na entrevista aberta, sem a camisa-de-força do questionário fechado: o centro do diálogo se desloca para o entrevistado; ocorre liberação e desbloqueamento na situação na relação inter-humana e esta relação tem condições de fluir; atinge-se a auto-elucidação. (MEDINA, 1995, p. 11).

Em cenas do documentário, como a entrevista na qual a jovem Liliane dialoga sobre sua experiência de ter vivido em um barraco de madeirite, ou como seus pais, de origem nordestina, se conheceram em uma linha de ônibus, em que o pai dela era motorista do coletivo e a mãe, empregada doméstica, pegava o ônibus diariamente em direção ao trabalho, ou ainda como a cena em que o jovem Lucas conta as dificuldades que passa em casa devido ele e os irmãos serem sustentados pela avó, a morte do pai por cirrose e a relação com a mãe alcoólatra são exemplos de que o objetivo de conseguir intimidade com os entrevistados e deixar que eles exponham seus anseios em um ímpeto de respeito e intimidade foi alcançado.

Erbolato (2008), em seu livro *Técnicas de codificação em jornalismo: redação captação e edição no jornal diário*, descreve a entrada histórica da entrevista enquanto gênero jornalístico. Segundo o autor, o início ocorreu em 1836, quando James Gordon Bennet questionou Rosina Townsend, proprietária de um prostíbulo em Nova York, acerca de um assassinato cometido no local. Durante dias ininterruptos o jornal *New York Herald* se concentrou no fato, produziu matérias e obteve sucesso ao comprovar a inocência da pessoa suspeita de cometer o crime. James Gordon Bennet desenvolveu a iniciativa, tomada três anos antes por Benjamin Day, diretor do *New York Sun* que inovou ao reduzir as notícias sobre política e administração, além de diminuir os artigos e publicar matérias que até então eram consideradas sem importância mas possuíam amplo conteúdo humano.

O gênero foi bem aceito pelo público e as matérias deixaram de ser publicadas sem se escutar a versão dos envolvidos em um fato. Os textos secos, parecidos com artigos, foram perdendo espaço nas publicações. Em 1859 Horace Greeley entrevistava, de modo inovador em Salt Lake City, o fundador da Igreja Mórmon, Brigham Young, adotando um questionário no estilo pingue-pongue.

5.1.1 TIPOS DE ENTREVISTAS

Ainda segundo a autora Medina, vale separar o modo de fazer entrevista em duas tendências: a de espetacularização e a de compreensão (aprofundamento), sendo o primeiro grupo parte de um processo incompleto que desperdiça as possibilidades humanas do segundo grupo. Medina divide as duas categorias nos seguintes subgêneros:

Os subgêneros relativos à espetacularização são: o perfil do pitoresco, o perfil do inusitado, o perfil da condenação e o perfil da ironia “intelectualizada”. O perfil do pitoresco realiza uma caricatura do entrevistado, que geralmente possui certa importância no mundo político, econômico ou científico, onde o foco das perguntas segue traços sensacionalistas e se baseia em fofocas, ignorando os caminhos para a construção do diálogo. A espetacularização geralmente utiliza o narrador na terceira pessoa, sendo construída de forma artificial através das opiniões e achismos do jornalista, que atribui cacoetes e idiossincrasias ao entrevistado, favorecendo o sensacionalismo em prol do aumento de vendas de exemplares.

O perfil do inusitado procura reduzir o cotidiano da pessoa no que a caracteriza de forma exótica, mesmo que este recorte funcione de maneira forçosa. Os traços do entrevistado são apresentados como caricaturas que ridicularizam quem deveria atuar como fonte de informação, com o objetivo de chamar a atenção dos espectadores de maneira sensacionalista e aumentar o ibope do material produzido.

O perfil da condenação é ideologicamente movido pela visão maniqueísta de classificar o entrevistado entre “bom” ou mau”, culpado ou inocente. O entrevistador porta-se como o julgador que conduzirá o processo de condenação da pessoa envolvida na entrevista. Este perfil foi amplamente utilizado no setor policial do jornalismo.

O perfil da ironia “intelectualizada” utiliza os traços de uma fonte de

informação que provém geralmente do mundo artístico, político ou científico para condenar as suas ideias de maneira irônica. A seleção de frases retiradas do contexto original, a forma de editar as respostas e ocasionais contradições, somadas à adjetivação utilizado pelo entrevistado para descrever o entrevistado constroem o modelo de manipulação que transforma o entrevistado no vilão incontestável da história apresentada.

Medina apresenta também as definições de Edgar Morin sobre os diferentes modos de se fazer uma entrevista, defendendo os formatos que fujam da superficialidade e beneficiem o enriquecimento humano. O estágio de maior desenvolvimento da entrevista, onde a conversa deixa o viés mundano e torna-se diálogo se consolida no formato das neoconfissões:

Aqui o entrevistador se apaga diante do entrevistado. Este não continua na superfície de si mesmo, mas efetua, deliberadamente ou não, o mergulho interior. Alcançamos aqui a entrevista em profundidade da psicologia social. Tal entrevista traz em si sua ambivalência: toda a confissão pode ser considerada como um strip-tease da alma, feita para atrair a libido psicológica do espectador, quer dizer, pode ser objeto de uma manipulação sensacionalista, mas também toda confissão vai muito mais longe, muito mais profundamente que todas as relações humanas superficiais e pobres da vida cotidiana. (MEDINA, 1995, p. 15).

Dentre os subgêneros de aprofundamento do diálogo humano apresentados pela autora, podemos destacar:

Na entrevista conceitual, o jornalista procura especialistas de várias correntes de informação e interpretação, pois ele, em sua função de intermediador na sociedade não é um especialista, é, na verdade, especializado na técnica da reportagem. O interesse do jornalista nessa entrevista está nos conceitos, não nos comportamentos, o que leva este modelo a ser um rico acervo de bagagem informativa. Este formato solicita o diálogo no estilo pergunta-e-resposta. Os conceitos emitidos pela fonte de informação dispensam um narrador indireto que situaria dados circunstanciais à entrevista.

Na entrevista/enquete procura-se mais de uma fonte para depor em relação ao tema selecionado. Este modelo permite a utilização de um questionário básico para dar coesão à enquete. A escolha aleatória das fontes é o critério jornalístico a ser adotado, porém o tipo de entrevista informal, no estilo “o povo fala”, com poucas pessoas selecionadas na rua, não cumpre os requisitos de uma enquete especializada. Durante a edição, a enquete é narrada em terceira pessoa e dividida

por tema, tendência ou juízos de valor.

Na entrevista investigativa, o repórter busca informações de relevância pública que não estão ao acesso do jornalista. Má administração governamental, gestão do dinheiro público e abusos de poder são os temas recorrentemente abordados nesta modalidade. Várias fontes são levadas em consideração, assim como vários lugares onde se persegue a comprovação de uma denúncia.

Na confrontação/polemização, os veículos de comunicação recorrem ao debate, ao painel, ao simpósio ou ao seminário para apresentar pensadores que possuem ideias divergentes e possam dialogar acerca de um tema polêmico que gere ambiguidades e contradições. O jornalista deve desenvolver a capacidade de mediação e coordenação do debate, trazendo para o cenário as dúvidas presentes no senso-comum. Geralmente há edição, e conseqüentemente, redução do material gravado. Há presença de narração indireta com declarações entre aspas.

Pode-se enquadrar este documentário no subgênero da entrevista conceitual, que de maneira complementar possibilitou obter dos idealizadores dos institutos de música os objetivos que os levaram a colocar a mudança social em prática, as dificuldades que atravessaram durante o desenvolvimento do trabalho e os conceitos que estão por trás do processo. O principal gênero de entrevista utilizado no percorrer do trabalho foi o perfil humanizado, que será detalhado mais abaixo, relacionando-o com a produção de perfis.

5.2 PERFIL HUMANIZADO

O perfil humanizado é o tipo de entrevista mais utilizado durante o documentário. Buscou-se não tratar os jovens selecionados apenas como indivíduos distanciados e participantes de um trabalho de conclusão de curso. O interessante da experiência foi o caminhar pelas ruas e vielas de partes do Plano Piloto até então desconhecidas, conversas com gente do comércio, do transporte público, com o povo comum. O conhecimento desta realidade distinta dos novos professores de música e exímios instrumentistas, do esforço dos realizadores deste projeto e a criação de laços de intimidade é o diferencial de trabalhar com seres humanos. Neste formato ocorre

o mergulho nos conceitos, valores, comportamentos e no histórico de vida do entrevistado, evitando juízos de valor acerca das opiniões emitidas ou a glamourização sensacionalista, o que se busca é o humano e suas experiências.

O perfil possibilita grande número de opções de estilo. Ele pode recorrer à primeira pessoa (do entrevistado), segunda pessoa (o uso apelativo do entrevistado, a quem se dirige o jornalista-autor). O estilo pergunta-e-resposta pode também ser utilizado em certos perfis nos quais há riqueza de conteúdos verbais. Esse documentário evitou a aparição do jornalista-autor, dando ênfase à primeira pessoa na qual o entrevistado expressa suas emoções, utilizando também recursos do estilo pergunta-e-resposta na retratação dos músicos perfilados.

Sérgio Vilas-Boas (2003), em seu livro *perfis: e como conhecê-los*, aborda o surgimento do perfil na imprensa a partir da década de 30, quando os jornais e revistas começaram a investir na ideia de retratar figuras humanas no jornalismo e na literatura:

O importante era a própria pessoa, especialmente alguma celebridade do mundo das artes, da política dos esportes e dos negócios. Esperava-se que a matéria lançasse luzes sobre o comportamento, os valores a visão de mundo e os episódios da história da pessoa, para que suas ações pudessem ser compreendidas num contexto maior que o de uma simples notícia descartável. (VILAS-BOAS, 2003, p.22).

A revista norte-americana *The New Yorker*, fundada em 1925, ficou conhecida como precursora do gênero devido ao espaço reservado aos perfis em suas publicações. O grande diferencial da revista nessa direção foi a contratação do jornalista Joseph Mitchell, no final da década de 30. Ele escreveu textos cujos temas não se focaram em pessoas importantes politicamente. Suas reportagens eram compostas por pessoas que compunham o cotidiano e as classes mais baixas. Ele perfilou estivadores, índios, operários, pescadores e agricultores. O mesmo ocorreu com Lincoln Barret, repórter da *Life*, entre 1937 e 1946.

Segundo Barret, o autor de biografias extensas trabalha com falecidos, indivíduos sobre os quais há evidências praticamente completas e as dúvidas que surgem pela ausência do biografado são expostas em notas de rodapé. O autor de reportagens, por outro lado, preocupa-se com atos ou palavras do personagem. O que os jornalistas buscam consolidar no espaço de poucas palavras representa uma ambição tão imensa quanto uma biografia tradicional se propõe nas páginas de um livro.

Notáveis profissionais do jornalismo no Brasil e no exterior foram reconhecidos pelo seu trabalho como autores de perfis. Vários dos praticantes do *New Journalism*, na década de 60, adentraram neste gênero. Gay Talese é um dos exemplos norte-americanos. No perfil “Frank Sinatra has a cold” (“Frank Sinatra está resfriado”) publicado em 1966 na revista *Esquire*, o texto retrata, com uma visão diferenciada, a personalidade mal-humorada e ofensiva de Sinatra quando atingido por uma gripe corriqueira.

A experiência de construção de perfis no Brasil ficou marcada pela produção da revista *Realidade* em sua primeira fase (1966-1968), onde assuntos polêmicos eram abordados e os personagens eram apresentados de forma detalhada e emotiva. Este processo de minuciosa produção de perfis humanos foi interrompido pelo Ato Institucional número 5 (AI-5), durante a ditadura militar.

Os textos biográficos de *Realidade* eram conhecidos pelo estímulo aos repórteres na condução de diálogos interativos onde a humanização era o objetivo principal da matéria. Ocorria forte imersão do repórter no processo de captação, onde informações sobre o entrevistado eram mescladas sobre o cotidiano e opiniões deste sobre temas contemporâneos como sexo, drogas e política.

Os jornalistas estavam presentes tanto na autoria da reportagem como nas páginas desta, aparecendo também como personagens. Além da descrição de cenas do cotidiano, eram utilizadas frases sensitivas, valorização dos detalhes físicos e das atitudes da pessoa. Os repórteres se aproximaram dos conflitos que possibilitam certo entendimento da personalidade humana.

Sergio Vilas-Boas ainda ressalta que o perfil, divergindo da biografia, pode focalizar em momentos específicos da vida do sujeito da matéria. Apesar da durabilidade menor, os perfis têm grande relevância como gênero jornalístico, mesmo que após determinado período de tempo após a publicação do texto o personagem tenha mudado o estilo de encarar a vida. As opiniões adquiridas no decorrer do tempo são mutáveis, não afetando a validade dos perfis feitos sobre o pensamento de determinado personagem naquele contexto temporal específico.

Para a construção de um bom perfil é importante a utilização de elementos de comunicação não-verbal. Por meio dela, pode-se expor um conjunto de informações ao leitor para que ele construa suas próprias conclusões sobre o personagem. Quando os atos e reações de uma personagem demonstram suas características, mesmo sem a emissão de falas, influencia na estruturação de um

perfil. É a possibilidade de descrever uma pessoa lhe conferindo protagonismo ao contar sobre suas ações e de que modo elas são feitas, permitindo a presença de trechos narrativos em um material descritivo.

Sérgio Vilas-Boas enfatiza a necessidade de se envolver com o entrevistado para alcançar a qualidade desejada no perfil:

Os perfis cumprem um papel importante que é exatamente gerar empatias. Empatia é a preocupação com a experiência do outro, a tendência a tentar sentir o que sentiria se estivesse nas mesmas situações e circunstâncias experimentadas pelo personagem. Significa compartilhar as alegrias e tristezas de seu semelhante, imaginar situações do ponto de vista do interlocutor. O modo distante com que os jornalistas em geral observam o mundo lhes rouba aquela experiência mais profunda que brota do envolvimento. Um dos resultados desse distanciamento é o risco de se tornarem voyeurs, que veem muito e sentem pouco. (VILAS-BOAS, 2003, p.14).

Quanto às atitudes que podem afetar negativamente a descrição de perfis, Vilas-Boas alerta para o direcionamento das palavras do entrevistado e da determinação do diretor, como sujeito-câmera, de quais serão as ações do personagem na hora da filmagem. Espontaneidade e artificialidade são oportunismos. Há casos em que a pessoa representa um papel, baseada em suas próprias projeções e na imagem que ele deseja que o outro tenha de si. Veste-se e articula um cenário distanciado da realidade para receber o jornalista com a intenção de demonstrar uma descontração genuína.

Medina alerta para que o apelo emocional presente no perfil não venha de adjetivações vagas:

A história humana da matéria terá tanto apelo emocional quanto a ficção, o folhetim. E é preciso resgatar essa energia que vem do próprio ser humano tomado como fonte de informação para uma entrevista. A expressão dramática do real e do imaginário, até mesmo implícita no modo de dizer conceitual – uma entrevista pergunta-e-resposta sobre determinados conceitos –, transborda emoção. Não aquela emoção fácil traduzida na adjetivação vulgar, gasta. Ainda uma vez invoquemos a arte. (MEDINA, 1995, p. 82).

Outra questão pertinente é a invasão de privacidade do protagonista. A origem deste estímulo nas produções jornalísticas está no culto à perseguição dos mínimos detalhes do cotidiano das celebridades e o mundo das aparências. A abordagem forçada de questões íntimas que o entrevistado não deseja revelar quebra a confiança entre as partes envolvidas e obscurece o diálogo, além de não enriquecer

o material produzido e estimular o sensacionalismo.

Preconceitos enraizados ou ignorância em relação ao personagem também são problemas que podem afetar repórteres e editores. Em vez de forjar conclusões precipitadas, o interessante seria conhecer o lugar de fala do sujeito por meio de leituras e diálogos prévios com amigos, conhecidos, familiares e especialistas no assunto abordado, além de conhecer a realidade socioeconômica do local o qual ele habita, quais são suas motivações, os produtos culturais que ele consome e por meio de quais meios de comunicação ele se informa. O entrevistado deve falar o que pensa, sem interrupções ou julgamentos do jornalista. Esta posição também é válida quando o entrevistador possui uma opinião divergente da do entrevistado.

A crença na genialidade pode gerar um culto desproporcional ao entrevistado ao invés de compreender o processo de desenvolvimento de suas habilidades. Diversos fatores podem levar os indivíduos a florescer vocações, como a mentalidade e cultura de determinada época, condições financeiras para investir em estudos avançados, grau de persistência, apoio de pessoas próximas e autoestima elevada podem convergir para influenciar na capacidade atual do perfilado. Ignorar esses tópicos na história de vida do personagem e passar a impressão que ele nasceu com algum tipo de dom especial prejudica enormemente a veracidade do perfil no produto de comunicação.

Sobre o cenário atual do jornalismo, o autor menciona a desvalorização das qualidades humanistas que pautavam as redações nas décadas passadas. O texto que contava com recursos literários passou por uma redução no espaço das publicações, ocorrendo também uma massiva diminuição dos quadros de jornalistas e nos orçamentos para a produção de grandes reportagens somadas a falta de tempo para a investigação apurada.

Um passo importante para a retomada qualitativa da produção de perfis seria a observação refinada da realidade. Observar não se resume apenas a um exercício de percepção visual:

Olhar pacientemente não basta. Os observadores mais atilados fazem uso de todo tipo de informação sensorial – olfato, tato, audição, etc. Os insights mais importantes da história da ciência e das artes ocorreram com indivíduos capazes de apreciar o que os estudiosos da criatividade chamam de “o sublime contido no trivial”, ou seja, a beleza surpreendente e significativa das coisas cotidianas. (VILAS-BOAS, 2003, p. 29).

5.3 NARRATIVA

Quanto à estrutura narrativa deste trabalho, buscou-se influência nos meios artísticos para humanizar as circunstâncias e editar uma história com profundidade. As formas de expressão artística tendem a romper com a tradição de uma narração linear e captam uma percepção fluida das coisas. Como produto jornalístico, inserido no mundo moderno pós-cinema, no qual o homem está sob constante estimulação mosaico-contemporânea e o ambiente moderno encoraja a fragmentação, esse documentário utiliza linguagens artísticas e aproveita o modelo fragmentário de narração, pois um entrevistado cujos pensamentos não se submetem à linearidade de um questionário estancado, renderá mais se a captação da conversa ocorrer de forma solta, na forma de um diálogo fluente.

A jornada do herói, estrutura de redação das histórias de vida baseada na mitologia, foi elaborada pelo psicólogo americano Joseph Campbell, com base em estudos da mitologia comparada. Para Campbell, a profundidade das histórias humanas define a função pedagógica do mito: permitir ao leitor que adentre na história de vida de um indivíduo para relacioná-la à própria trajetória, tirando ensinamentos que podem ser usados em benefício próprio. Em sua busca por incorporar à prática jornalística recursos narrativos que tragam um retrato mais profundo da realidade, a Jornada do Herói é utilizada como um meio possível para a construção de histórias de vida de pessoas reais no jornalismo literário.

A utilização dessa estrutura narrativa na área da comunicação não causa o afastamento do pensamento lógico, adicionando a este as contribuições das artes, da religião e da filosofia. Ela agrega à razão questões subjetivas, como as sensações, imprescindíveis para a produção de relatos mais profundos.

Martinez defende a utilização de recursos narrativos que aproximam o perfil da complexidade dos conflitos humanos:

Falta à maior parte dos comunicadores uma visão clara das crises vivenciadas pelo ser humano para interpretá-las na hora de captar um perfil ou realizar uma reportagem. Sem estas chaves que permitem lançar alguma luz em sua vida e, por extensão, em seu trabalho, o profissional se legitima como um perpetuador da escuridão informativa. Ele passa a tecer relatos confusos, fragmentados e desconexos da realidade. (MARTINEZ, 2002, p. 40).

Martinez adaptou esta metodologia para as narrativas biográficas curtas. Ela sugere que o herói seja visto como uma pessoa que, por um determinado motivo, seus feitos ou seu valor, seja escolhida para ser protagonista de uma história de vida. Os jovens que aparecem perfilados no decorrer do documentário foram escolhidos por serem protagonistas em uma história de superação, onde problemas familiares e dificuldades econômicas dividiram espaço com a dedicação ao estudo musical, tendo este ajudado a vencer obstáculos, propiciando o caminho para a mudança. A Jornada do herói permite não só traçar a história de políticos e celebridades, permite também dar voz aos anônimos e aos marginalizados pelo poder.

Ela chama a atenção para as várias fases vividas pelo protagonista: Cotidiano (o protagonista é apresentado na realização de suas ações rotineiras); Chamado à aventura (momento em que o herói passa por uma ruptura com a cotidianidade); Recusa do chamado (o personagem hesita em aceitar, aceita ou recusa o chamado); Testes (período de crises, desafios e oportunidades); Internalização (fase de reflexões sobre os acontecimentos que afetaram a rotina); Recompensa (objetivo inicial é alcançado); Retorno (volta ao cotidiano após a aventura).

O Cotidiano, etapa abordada em grande parte deste documentário, tem grande importância para a realização de perfis, pois permite introduzir o protagonista no seu mundo comum e revelar prováveis conflitos que serão expressados no desenvolvimento da narrativa. Em geral, essa é uma das fases menos aparentes nas reportagens. A exclusão desta parte da vida é lamentável, pois a tranquilidade do cotidiano é o contraste das inquietações que darão ânimo na dramaticidade desejada, notando-se o acontecer de determinada mudança e trazendo consigo a porta para o início do conflito e os objetivos que serão buscados após a insatisfação instaurada. A condição humana ressaltará a veracidade dos dilemas vivenciados na existência de determinada pessoa.

Desta forma, o ponto de vista emocional do protagonista é evidenciado, mostrando sua reação em diferentes situações. Resgatar o mundo comum de um entrevistado permite revelar traços de seu caráter, os elementos que o fazem integrante de uma classe social, trazendo retratos de seu mundo ao público. O fato de o entrevistado não se ajustar mais ao seu cotidiano, de ele ter adquirido habilidades maiores do que as necessárias ou o convite de um mentor que o puxam para o próximo nível, o chamado para a Aventura.

Neste documentário, a narrativa é construída principalmente sobre o cotidiano, que representa uma aventura para os entrevistados na forma de romper com o passado sem rumo certo na vida e sem a música, onde empregos técnicos na adolescência ou infância não lhe traziam identidade ou sequer motivação. Eles mostram, entre as avenidas das cidades satélites os caminhos que percorrem diariamente, o comércio que frequentam, o bairro onde moram. Liliane, jovem entrevistada no documentário, comenta sobre seu trabalho passado em que manuseava produtos químicos de cheiro enjoativo na farmácia localizada na cidade satélite do Varjão, enquanto que a jovem Késia narra seu cotidiano passado no qual levava marmita para seus pais que atuavam como catadores de materiais recicláveis no lixão da Estrutural, assim como o jovem Arthur narra o trabalho passado numa barraquinha de cachorro-quente nas madrugadas da Estrutural.

Eles todos passaram pela fase de testes na vida real, onde desafios e obstáculos os condicionaram a valorizar intensamente o caminho alcançado no presente. Enquanto narram sua trajetória até os dias de hoje, mencionam as expectativas que tinham no começo, o apoio ou rejeição da família quanto ao desejo de musicalização e relembram os amigos que seguiram caminhos distintos no mundo do tráfico de drogas, passando pela fase de internalização, que traz reflexões sobre a rotina rompida com o passado.

O cotidiano é quebrado com a apresentação das habilidades musicais e a exibição das orquestras e grupos musicais em locais públicos. A exposição da capacidade musical é filmada, mostrando um lado do jovem que passa despercebido no primeiro olhar. Suas expressões faciais descontraídas no movimento das ruas comerciais ou suas roupas simples não revelam a presença inicial de um grande músico para as câmeras. Quando os depoimentos são rompidos para as cenas em que os jovens se expressam, com a voz ou os instrumentos alcança-se o grau de aventura. Seja qual for a situação, o fato é que ela traz consigo uma forte tendência à ruptura, que fará o protagonista refletir sobre suas crenças, valores e limites no processo chamado de “indivíduoação” pela psicologia, cujo desenvolvimento saudável leva a pessoa a tornar-se consciente de sua identidade única. Essa fase da narrativa expõe a dificuldade vivenciada pelo indivíduo, sendo bastante recorrente nas reportagens.

Sandra Coelho (2011), em seu trabalho *Perspectivas da análise narrativa no cinema: por uma abordagem da narrativa no filme documentário*,

evidencia a opção, na história do documentário, de considerável parte dos realizadores por moldar relatos que focalizam figuras “heroicas” em seus contextos “reais”. Como resultado de tal atitude, ela aponta, como uma das fundamentais estratégias do documentário, o que é denominado como “narrativização do real”. Considerando também a narrativa como uma maneira intrínseca de organização e compreensão dos discursos, ela aponta que, ainda que não totalmente ficcional, a narrativa documentária tende a ser vista como portadora de elementos fictícios. Grande parte da elaboração narrativa documentária contaria com estratégias de representação que, ao se posicionarem sobre um determinado ponto de vista frente ao mundo que se deseja representar, trazem consigo traços da ficção.

A narrativa documentária traz embutida em sua produção elementos próprios do estilo, como o uso de locução, presença de entrevistas, utilização de imagens de arquivo, rara presença de atores profissionais, intensidade própria da dimensão da tomada. Abordagens com a câmera na mão, o uso da imagem tremida, das cenas improvisadas, a utilização de roteiros abertos e o foco na indeterminação da tomada pertencem à construção do cenário do documentário. Alguns outros elementos presentes no estilo e na dramaticidade da narrativa documentária são igualmente pertencentes em produções de ficção.

A autora continua a abordagem da narrativa apresentando a visão de que esta também funciona enquanto ato social, incluindo, no campo dos estudos narrativos, a consideração das condições de produção e recepção das narrativas, assim como dos interesses envolvidos em cada uma destas áreas de atuação. Tal definição traria o benefício de incluir no horizonte da análise narrativa as instâncias de produção e fruição que são importantes para a consolidação da identidade da narrativa documentária.

5.4 DOCUMENTÁRIO

O formato inicial no qual se basearia este trabalho seria uma grande reportagem em formato de um livro. Entretanto, com as visitas aos centros de ensino gratuito de música e o desenvolvimento das entrevistas ficou claro que um projeto que apresentasse somente uma reportagem escrita atuaria como uma tecnologia

defasada ao tentar mostrar ao público algo mais dinâmico: a beleza da música que nasce das dificuldades existentes nas cidades satélites e da mudança de um programa social implementado de forma eficiente quase que pela determinação individual dos idealizadores. Na medida em que o objetivo do trabalho se consolidou, o formato veio com ele.

O documentário se prestou a melhor forma de registrar o cotidiano dos jovens que anteriormente trabalhavam como aprendizes, vendedores de cachorro-quente ou assistentes em farmácias e se familiarizaram com o ofício de ensinar música. A captação do som e das imagens da vida real fortaleceriam o objetivo de evidenciar a mudança que o ensino gratuito de música pode propiciar na socialização e aprendizagem daqueles que tiveram desestruturas de afeto familiar e de acesso à educação. Como histórias que são, os recortes de vida e as questões levantadas motivam a interpretação. A visão relativa dos fatos é uma questão de descortinar como o modelo de organização do filme revela significados e valores.

A crença é encorajada nos documentários, já que eles frequentemente visam exercer um impacto no mundo histórico e, para isso, precisam persuadir o espectador sobre determinado ponto de vista em detrimento da opinião oposta. Os documentários possibilitam a capacidade de ver questões oportunas que necessitam de atenção. São visualizados problemas recorrentes e soluções possíveis. O vínculo entre o documentário e o mundo histórico é intenso. O documentário adiciona uma nova visão à memória popular e à história real.

Bill Nichols (2005), em seu livro *Introdução ao Documentário*, afirma o potencial do documentário em se engajar na vida pela representação, oferecendo um retrato ou uma visão reconhecível do mundo, sem se ater a uma reprodução exata da realidade:

Os documentários mostram aspectos ou representações auditivas e visuais de uma parte do mundo histórico. Eles significam ou representam os pontos de vista de indivíduos, grupos e instituições. Também fazem representações, elaboram argumentos ou formulam suas próprias estratégias persuasivas, visando convencer-nos a aceitar suas opiniões. Quanto desses aspectos da representação entra em cena varia de filme para filme, mas a ideia de representação é fundamental para o documentário. (NICHOLS, 2005, p. 30)

O autor também evidencia a existência de dois tipos de documentários: os de satisfação dos desejos, normalmente chamados de ficção e que tornam visíveis e audíveis os frutos da imaginação humana e os de representação

social, em que as pessoas se comportam como fariam sem a presença da câmera e agem como atores culturais e não artistas teatrais. Este documentário segue a linha da não-ficção ao produzir a representação de uma realidade vivida cotidianamente por adolescentes e jovens que necessitam pegar coletivos públicos para locomoção e que dividem o tempo de estudo das partituras musicais com bicos e trabalhos mal remunerados quando não trabalham no instituto social, a fim de manter o sonho ativo. Bill Nichols define o documentário de não-ficção como um acrescentador de novas dimensões de memória popular e história social:

Os documentários de representação social são o que normalmente chamamos de não ficção. Esses filmes representam de forma tangível aspectos de um mundo que já ocupamos e compartilhamos. Tornam visível e audível, de maneira distinta, a matéria de que é feita a realidade social, de acordo com a seleção e a organização realizadas pelo cineasta. Expressam nossa compreensão sobre o que a realidade foi, é e o que poderá vir a ser. Esses filmes também transmitem verdades. Precisamos avaliar suas reivindicações e afirmações, seus pontos de vista e argumentos relativos ao mundo como o conhecemos, e decidir se merecem que acreditemos neles. Os documentários de representação social proporcionam novas visões de um mundo comum, para que as exploremos e compreendamos. (NICHOLS, 2005, p. 26-27)

Ainda segundo o autor, existem seis subgêneros dentro do gênero de representação social. São eles o poético, o expositivo, observativo, participativo, reflexivo e performático. O poético, surgido nos anos 1920, não tem como foco registrar dados, fatos históricos, ou tentar persuadir o público de alguma ideia específica. Este tipo de documentário raramente expõe atores sociais que assumem a forma concreta de personagens com visão de mundo definida ou considerável complexidade psicológica. O objetivo principal deste gênero é demonstrar o estado de ânimo do ambiente, das pessoas e os sentimentos que motivam seus atos. A retórica é precariamente abordada.

O modo expositivo surgiu também na segunda década do século XX e agrupa fragmentos e visões do mundo histórico de forma mais retórica ou argumentativa do que estética. A perspectiva da voz presente neste formato se comunica diretamente com o espectador. Este modo está relacionado ao formato presente na produção de programas para canais pagos de televisão. É o gênero que utiliza a montagem de evidência, na qual a voz de Deus narra cenas do documentário, acompanhada de imagens que embasam as afirmações desta voz, que geralmente

apresenta informações e defende determinado ponto de vista sobre algum fato histórico com o intuito de persuadir o espectador. Esse estilo está vinculado com a forma como a população enxerga as coisas em determinado contexto social e histórico. A montagem serve menos para estabelecer um ritmo, como no modo poético, do que para manter a continuidade do argumento ou perspectiva verbal.

Os argumentos expositivos podem fazer muito sentido em certo período, e em outro ter sentido completamente datado, perdendo o poder de persuasão e oratória. Um exemplo é a série *Por que lutamos*, 1942, de Frank Capra, onde o diretor organizou o argumento do roteiro em defesa dos motivos que deveriam justificar o ingresso dos norte-americanos na Segunda Guerra Mundial, apelando para o patriotismo americano e a proteção dos valores da nação, somados às atrocidades praticadas pelos exércitos nazistas. Passados 50 anos, a justificativa parece ingênua no tratamento da virtude patriótica e dos ideais democráticos protegidos por meio da guerra e a morte da juventude. Os valores presentes no senso comum são historicamente condicionados e podem mudar significativamente.

O modo observativo teve início na década de 60 como um diferencial ao estilo poético, que não prioriza a transmissão de informações, e ao expositivo, que tinha a persuasão como foco principal. O observativo trouxe como meta principal a observação espontânea da vida. Com as evoluções tecnológicas que surgiram na década de 60, a câmera e o gravador podiam-se movimentar de maneira solta pela cena e gravar o que acontecia de maneira simultânea ao próprio acontecimento.

Olhamos para dentro da vida no momento em que ela é vivida. Os atores sociais interagem uns com os outros, ignorando os cineastas. Frequentemente, os personagens são surpreendidos em ocupações urgentes ou numa crise pessoal, que exigem sua atenção, afastando-a da presença dos cineastas. Como na ficção, as cenas costumam revelar traços de caráter e personalidade. (NICHOLS, 2005, p. 148)

O modo observativo parte do pressuposto de que a cena teria sido exatamente da mesma maneira se a câmera não estivesse lá. Esse subgênero coloca o espectador como agente ativo a partir da sua interpretação dos fatos ocorridos. A ideia de que o ritmo real dos acontecimentos está sendo retratado é reforçada, rompendo com o ritmo dramático da ficção e da montagem. O que outros modos que surgiram posteriormente contestaram e vieram provar o contrário.

Os documentários participativos, também surgidos na década de 60, pretendiam retratar o mundo histórico pela maneira na qual ele é representado por alguém que nele está engajado ativamente, e não por observadores discretos. O cineasta se inseria no meio que ele queria retratar por um longo período, para que depois pudesse registrar e transmitir o que viu da forma que julgava ser a mais fiel possível com os costumes e ações percebidos. Denominado por Rouch e Morin como *cinema vérité*, “cinema-verdade”, coloca o cineasta como agente ativo no meio no qual ele se encontra e realça este momento de encontro entre cineasta e meio, não mostrando apenas uma verdade generalizada, vista no modo observativo.

Como “cinema-verdade”, a ideia enfatiza que essa é a verdade de um encontro em vez da verdade absoluta ou não manipulada. Vemos como o cineasta e as pessoas que representam seu tema negociam um relacionamento, como interação, que formas de poder e controle entram em jogo e que níveis de revelação e relação nascem dessa forma específica de encontro. (NICHOLS, 2005, p. 155)

Devido ao envolvimento com o meio no qual o cineasta está inserido, assim como no processo de produção jornalística, é possível que a voz do cineasta apareça em determinados momentos como resultado da interação meio-cineasta, e isso faz seu próprio envolvimento na história ser capaz de afetar os acontecimentos e de modificá-los. Neste estilo, o cineasta pode atuar como um agente investigativo.

Há também casos em que o documentário participativo se transforma em perspectiva pessoal, trazendo uma relação mais receptiva e reflexiva onde a voz em primeira pessoa predomina na construção do filme, como um testemunho próprio acerca da experiência.

Em lugar de ver o mundo por intermédio dos documentários, o subgênero reflexivo, surgido nos anos 80, estimula a visão do documentário pelo que ele é realmente: uma representação. O tema de um documentário reflexivo pode vir a ser o próprio documentário. O cineasta se comunica com o seu público debatendo problemas e questões de representação. Este modelo diverge dos outros por não interagir com outros atores sociais. A relação entre diretor e espectador está no foco de atenção.

Este tipo de documentário tem por objetivo a reflexão acerca da representação do outro, enquanto o espectador é iludido por acreditar na veracidade das cenas apresentadas. O ponto de vista acontece quando o espectador se dá conta de que o que está assistindo é uma encenação sobre o tema, levando-o a refletir sobre a forma como tal assunto é representado.

O filme de Mitchell Block, *No Lies* (1973), é uma produção que busca a reflexão por meio da encenação de um tema polêmico. No documentário, são

questionados valores que, a princípio, parecem ser aceitos pelo diretor. O filme se passa dentro do apartamento de uma amiga do cineasta, que a visita e grava as conversas com uma câmera portátil. O ritmo tranquilo e casual que o diálogo levava foi bruscamente interrompido após perguntas que trazem a descoberta de um acontecimento traumático: a jovem fora estuprada recentemente. Mesmo após a revelação do incidente, o cineasta escolhe continuar filmando. Suas perguntas tornam-se cada vez mais agressivas e pessoais. Ele diz duvidar que o estupro tenha realmente acontecido, o que causa desespero na vítima entrevistada. Finalmente, próximo da conclusão do curta-metragem, o cineasta parece se dar conta de que ultrapassou os limites e concorda em parar a gravação. Nos créditos finais a verdade é revelada: os dois atores sociais, são, na verdade, atores profissionais. O diálogo não foi um acontecimento espontâneo, mas sim a encenação de um roteiro. O filme torna-se um segundo estupro e, mais importante, torna-se uma reflexão sobre o risco de fazer das pessoas vítimas, para que se venha à tona o sofrimento pelo qual elas estão passando.

O modo performático, último modelo apresentado por Bill Nichols, é produzido por um grupo de indivíduos que desejam utilizar a câmera para expor a própria realidade, contendo uma afinidade subjetiva com sua perspectiva específica sobre o mundo, carregadas de envolvimento emocional e afeto. Em produções atuais, essa subjetividade social provém de indivíduos com representação precária, como as minorias étnicas. Surgido nos anos 80, ele se apropria de experiências e memórias, valores e crenças para, assim, a partir de um ponto específico, construir uma compreensão sobre processos gerais a respeito do funcionamento da sociedade e da complexa visão de mundo humana. Este modo utiliza largamente a complexidade emocional dos temas. Ele é focado na construção de conhecimento material.

O documentário performático busca deslocar seu público para um alinhamento ou afinidade subjetiva com sua perspectiva específica sobre o mundo. Os documentários performáticos recentes tentam representar uma subjetividade social que une o geral ao particular, o individual ao coletivo e o político ao pessoal. A dimensão expressiva pode estar ancorada em indivíduos específicos, mas estende-se para abarcar uma forma de reação subjetiva social ou compartilhada. (NICHOLS, 2005, p. 171-172)

Dentre as características descritas acima, podemos enquadrar o documentário *Entre Barracos e Violinos* em três dos subgêneros citados, que trouxeram para a construção do produto uma representação da realidade da juventude

que produz música na periferia. Os modos são o poético, o observativo e, principalmente, o participativo.

O poético foi usado na captação de gestos corporais e olhares na tentativa de revelar os sentimentos de jovens em relação à construção de sua identidade graças à influência do processo de musicalização, da história familiar que deixa marcas em seus modos de expressão, da expectativa em relação à vida, do jeito de caminhar pelas ruas do seu bairro e de se comunicar com as pessoas ao redor. Essa comunicação não-verbal ajuda na captura de emoções para os relatos contados.

Os passeios de bicicleta do jovem Arthur, a criança praticando a percussão com a boca, as filmagens da estrada até Alto Paraíso onde ocorreria o concerto da Reciclando Sons na praça da cidade, o olhar de Liliane para a câmera enquanto sola em seu trombone foram todos recursos utilizados para mostrar o lado emotivo do cotidiano do estudo musical e das dificuldades enfrentadas nestas cidades visitadas.

Com o modo observativo, o repórter pode acompanhar com a câmera solta os passos dos entrevistados pelas andanças no bairro, enquanto detalhes da vida eram coletados. A interação de confiança gerada pelo modo participativo possibilita a aproximação entre o repórter e o entrevistado. Isso possibilitou a exposição dos comportamentos cotidianos. Tal abordagem é imprescindível para um registro verossímil de uma realidade. As entrevistas se transformaram em conversa, repletas de um franco envolvimento a respeito da vida dos jovens representados.

5.4.1 ENTREVISTA NO DOCUMENTÁRIO

A entrevista no documentário pode ser utilizada para construir uma memória coletiva, quando vários personagens falam de suas histórias e experiências, e também como forma de construção de um personagem, através de seus relatos e reflexões sobre sua própria vida.

Nos documentários que relatam a vida de personagens e resgatam perfis, ocorre a presença maior de depoimentos, coletados através de entrevistas em

que o entrevistador pode estar presente ou ausente nas imagens. O que diferencia esta relação em comparação à entrevista no telejornalismo é a espécie de vínculo que acaba por ser criada entre entrevistado e entrevistador. Há maior preparação prévia, especialmente, mais tempo de elaboração.

O tempo da entrevista é apenas um dos fatores que podem interferir ou não no resultado final do trabalho. Mais importante do que ele é a relação criada entre os dois lados, e a cumplicidade ou a capacidade do entrevistado em lembrar fatos, ou contar sua história. A relação que será criada entre entrevistador-intervistado vai depender de outras relações e do conhecimento prévio que o entrevistador possa ter da vida daquela outra pessoa – quando, por exemplo, o entrevistado é alguém da família – ou pelo conhecimento da região que aquela pessoa habita, os lugares que frequenta, sua classe social. Essa situação de “preparação” para uma entrevista não é exclusiva ao entrevistador. O entrevistado muitas vezes também já vai preparado para o encontro e para a ocasião da entrevista.

As entrevistas, no documentário se apresentam como o ambiente do drama por excelência. É na improvisação de um drama sem roteiro que falas fragmentadas, silêncios expressivos, sensações e sentimentos divergentes formam o sentido. Nas entrevistas, não são exatamente as pessoas que aparecem na tela, mas as personagens.

Na entrevista, a composição da cena e a sua duração buscam potencializar a força do instante; produzir, no encontro, a irrupção de uma experiência não domesticada pelo discurso, algo que, apesar da montagem e seus fluxos de sentido, retém um quê de irredutível na atuação do sujeito, mais ou menos revelador, sempre conforme o que uma combinação peculiar de método e de acidente permita. Assim, o drama aí se decide em outro eixo: o da exclusiva interação do sujeito, com cineasta e aparato - única ação pela qual os entrevistados podem ser compreendidos, julgados (XAVIER, 2003, p. 227).

Isso é possível por meio da composição de um cenário de inclusão. Não deve haver na produção da entrevista para documentário a ilusão de que a assimetria de poderes entre cineasta e entrevistador possa ser descartada. As tensões do encontro são mantidas, mas a assimetria é aliviada por uma abertura verdadeira para o diálogo, pela disposição da escuta e pela consciência de que a conversa está sendo filmada, de que haverá a existência de uma montagem. Em cena, a personagem precisa de condições para se expressar. Ao se valorizar a duração na entrevista, abre-se espaço para que todo o conjunto de linguagens presentes ganhe

força e crescente, ou negue, aquilo que é verbalizado. Registrar expressões efêmeras, momentos não programados, passa a ser uma das funções da câmera.

Roberto DaMatta (2000) afirma que, mesmo com características diferentes, e até por causa delas, nós sempre nos reconhecemos nos outros (2000, p.24). Sendo assim, a nossa identidade só pode ser construída numa relação de alteridade: quando o sujeito se vê diante de alguém diferente, e procura não o explicar, mas compreendê-lo, é que reconhece, por contraste, a si mesmo. É na troca, ou no diálogo com o outro, que o “eu” passa a se constituir como ser que possui identidade.

É na relação com o outro, no diálogo, que se podem visualizar as dimensões simbólicas da ação social e a lógica informal da vida real. Isso influencia na articulação ou na confrontação contínua dos horizontes de entrevistador e entrevistado. O que nasce desta relação é um saber compartilhado, que complementa o saber de um ao saber do outro. Neste documentário afloram as incompatibilidades entre universos sociais e imagéticos distintos: de um lado, o do entrevistador; e, de outro, o dos entrevistados. Produtores de sentido, os personagens são apresentados a um confronto do qual brotam diferentes pontos de vista, visões de mundo, linguagens, formas de se expressar, percepções e ações. Uma produção de sentido que não parte exclusivamente deles, na medida em que entram em jogo o enquadramento, a posição da câmera e a iluminação.

Uma solução pertinente para se realizar filmes é produzir em conjunto com os outros e não apenas sobre os outros. O que não significa propriamente que o entrevistado deixe a posição de ser objeto do filme para ser sujeito. O objeto epistemológico não pode ser confundido com o sujeito ontológico e, mesmo no plano do discurso, o papel de sujeito sempre é desempenhado por distintos atores; depende, com maior intensidade, de quem executa determinada ação. Ao fazer o movimento de vestir o outro em personagem, o documentário o torna público, produzindo, portanto, em sua vida, alterações que devem ser notadas pelo realizador.

5.5 JORNALISMO DOCUMENTAL

A forma como a presença do entrevistador é conduzida no decorrer do documentário, sempre invisível à câmera, apenas dando brecha para ser notado

pela voz através dos questionamentos e na condução de algumas respostas, ressalta como foi importante para a construção da identidade deste produto ter a reprodução do vídeo preenchida com a fala dos entrevistados. Para reafirmar a opção de que a temática seria expressa de forma documental foi necessário refletir sobre as principais características do jornalismo documental, bem como distinguir este produto de uma grande-reportagem. Como explicam Melo, Gomes e Morais (2001), para delimitar quais são as características que diferem entre estes subgêneros do jornalismo, é preciso sair do senso comum e buscar a resposta em conhecimentos de maior profundidade:

No caso do documentário e da grande reportagem de TV, alguns afirmam que um elemento diferenciador é a profundidade com que o assunto é tratado. Em contrapartida, pode-se argumentar que, tanto quanto o documentário, a grande reportagem também busca ir fundo na investigação dos fatos. [...] Outros sustentam que a diferença entre reportagem e documentário diz respeito, unicamente, à questão do tempo de duração do programa. Enquanto o documentário seria mais longo, a reportagem, mais curta. [...] Ressaltamos a importância de se desenvolver um estudo que leve em consideração não apenas características intrínsecas de linguagem e de discurso, mas também o funcionamento das rotinas jornalísticas, pois, como se sabe, os gêneros são frutos de práticas sociais. Nesse sentido, é imprescindível entender as rotinas de trabalho que comandam as estruturas de produção e divulgação das informações, pois, só assim pode-se apontar o que caracteriza cada um deles em termos de linguagem e quando e como cada um é empregado na prática. (MELO, GOMES e MORAIS, 2001).

Algumas questões serviram de motivação pela escolha do jornalismo documental como meio de construção deste trabalho, em detrimento da não utilização do modelo da grande-reportagem. Tais questões, são apresentadas por Melo, Gomes e Morais (2001) como imprescindíveis ao subgênero documental. As mais relevantes para a construção deste documentário são:

a. CARÁTER AUTORAL

Diferentemente do que ocorre em outros gêneros jornalísticos não abordados neste trabalho, inclusive com a grande-reportagem, o documentário valoriza o olhar que o diretor expõe sobre seu objeto. O documentarista não precisa disfarçar a presença da subjetividade no esforço de contar a história de um fato. Enquanto matérias veiculadas nos distintos meios de comunicação constroem uma

suposta neutralidade do jornalista em grandes-reportagens, a atitude do jornalista não está necessariamente relacionada à intenção em fingir neutralidade em todas as suas ações, mas sim no fato de que, na básica seleção de imagens, na edição dos trechos das entrevistas que serão efetivamente usados na notícia e nas palavras selecionadas para a produção do texto em *off*, o repórter expõe sinais de parcialidade.

O caráter autoral do documentário não elimina a credibilidade do material reproduzido. A produção audiovisual não defende incondicionalmente os fatos e opiniões apresentados por um dos lados em confronto. Em um documentário, todas as versões da história devem ser contextualizadas, fugindo do viés monofônico. Os grupos sociais expostos falam por si, sem a utilização de intermediários. Essa “atenção equitativa”, como é denominada pelas autoras, foca na representação de diversas categorias, facilitando que pessoas comuns possam defender seus argumentos sobre um determinado tema. Além da utilização de fontes de distintos segmentos sociais, é importante frisar que o tempo de aparição para que cada um dos personagens se expresse no documentário também consolida o equilíbrio. Entretanto, é necessário ressaltar que apesar de toda a pluralidade de opiniões expressas no decorrer de um documentário, este possui um efeito de sentido monofônico e o autor procura também deixar afirmados os seus argumentos:

Visto dessa forma, poder-se-ia supor que o documentarista chega bem perto da “neutralidade jornalística”, pois, ao narrar um acontecimento consegue dar voz a outras vozes, deixando que elas mesmas travem um diálogo no interior do documentário. Apesar da presença desse tipo de polifonia, de interdiscurso, de heterogeneidade enunciativa, sustentamos que um efeito de sentido monofônico perpassa todo o documentário e que esse efeito de sentido de monofonia está intrinsecamente relacionado ao caráter autoral desse gênero jornalístico. Ou seja, se por um lado o documentarista dá voz aos seus retratados com o objetivo de levar o espectador a tirar suas próprias conclusões em relação a um tema, por outro, esse mesmo documentarista almeja convencer o público de que a história que está sendo narrada tem uma moral - à semelhança das narrativas literárias. (MELO, GOMES e MORAIS, 2001).

b. NÃO OBRIGATORIEDADE DE UM NARRADOR

Os depoimentos que formam o conteúdo de um documentário podem ser interligados por uma montagem que não necessariamente utilize do recurso de

uma voz exterior em busca da construção de sentidos. Partindo do pressuposto de que o presente trabalho seria um documentário e não uma grande-reportagem escrita, concluiu-se que seria muito pertinente ao trabalho captar a essência daquelas pessoas, bem como do ambiente em que vivem e de como se relacionam com seus respectivos instrumentos.

Devido às suas características, o documentário diferencia-se de diversas maneiras da reportagem. Além da opção de se escolher a presença ou ausência da narração em off e da grande importância adquirida pelas imagens, a própria maneira como os discursos dos entrevistados é exposta traça as características distintas entre dois dos muitos gêneros jornalísticos. Melo, Gomes e Moraes defendem que, no caso de documentários construídos majoritariamente por depoimentos, as “paráfrases discursivas” são muito úteis para o entendimento do contexto. Esse é um recurso de reafirmação do mesmo tema no decorrer do discurso:

Nos casos dos documentários compostos essencialmente por depoimentos, as paráfrases discursivas (repetição de um mesmo tema na linha do discurso) tornam-se indispensáveis para dar coesividade ao texto. Assim, as paráfrases atuam como elementos importantes da argumentação. Portanto, o funcionamento discursivo da paráfrase na prática jornalística revela um equívoco teórico dos cânones jornalísticos, que condenam o uso de repetições. Em vez de condenar a ocorrência de repetições, por não acrescentar um novo conteúdo informacional ao texto, dever-se-ia olhá-la como importante estratégia discursiva de redimensionamento do fato. Ao repetir, o jornalista está chamando atenção para determinada informação e, muitas vezes, está ancorando uma informação nova numa antiga, pois, é assim que se dá o processamento cognitivo de informações novas. (MELO, GOMES e MORAIS, 2001).

De acordo com as autoras, o recurso das “paráfrases discursivas” é fundamental para dar coesão ao texto de documentário. Ao contrário do que acontece em uma grande-reportagem ou em uma matéria veiculada periodicamente nos meios de comunicação, essa repetição da temática ao longo do documentário é uma importante estratégia discursiva de redimensionamento do fato.

c. USO DE IMAGENS E DEPOIMENTOS COMO DOCUMENTOS

Com o intuito de se produzir recortes da realidade, as imagens e depoimentos, além de complementarem a obra audiovisual, atuam no fortalecimento

das lembranças humanas. Com base em um acontecimento, investem na compreensão de outros fatos correlacionados, acontecimentos interligados, causas e consequências. Possibilitam, nesta abordagem, uma apresentação explicativa dos movimentos narrados, elabora imagens e depoimentos que afirmam o que é dito. Melo, Gomes e Moraes ressaltam que a presença de documentos é fundamental para traçar a identidade de um documentário. Para tanto, as autoras dividiram os tipos distintos de documentários em dois: materiais e imateriais.

Os materiais são documentários que perpetuam um viés autoexplicativo, capazes de evidenciar a veracidade dos fatos. No entanto, eles podem atuar de diversas formas. Tanto para ressaltar um tema, quanto para trazer provas de que o que foi dito por um entrevistado é algo verídico. Quando o assunto registrado pelo documentário foca em assuntos científicos ou históricos, por exemplo, a presença de documentos materiais reforça o conceito ou conflito ali defendido.

Quando se trata de biografias ou questões sociais, há a valorização dos depoimentos para que, através das pessoas, a problemática possa ser contextualizada e caracterizada. As autoras ressaltam a importância de que os depoimentos estejam corretamente inseridos na narrativa registrada no vídeo:

Sabe-se, portanto, que os documentários fazem uso de documentos (imagens, fotos, filmes, vídeos, depoimentos etc) que vão caracterizar uma narrativa própria desse gênero. Contudo, a simples seqüencialização desses documentos não leva, por si só, à constituição de um documentário. Ao dizer isso, estamos chamando atenção para o fato de que muitos filmes ficcionais, embora façam uso de registros históricos, não podem ser classificados como documentários. Portanto, faz-se necessário identificar em que situações os documentos funcionam como elementos determinantes de uma narrativa documental. Também é imprescindível avaliar quais as diferenças de funcionamento desses documentos, quando são empregados em reportagens e em documentários. (MELO, GOMES e MORAIS, 2001).

As pessoas são as maiores fontes de informação e comprovação da complexa situação de vulnerabilidade econômica e das escassas oportunidades culturais que são oferecidas a este grupo social, sendo exposto a uma falta de formas de expressão e identidade até que grupos e coletivos se organizem para representar estes anseios desta parte marginalizada da população.

6. METODOLOGIA

6.1 INSTITUTOS

Para a produção deste documentário, foram selecionados três centros de ensino musical: o Reciclando Sons, o Música e Cidadania e o Instituto Batucar. Estes institutos foram visitados nos meses de março ao começo de junho, totalizando 4 meses de filmagem durante o período das aulas lecionadas à comunidade e durante apresentações públicas. Os critérios de seleção se basearam na gratuidade dos institutos, no pequeno apoio governamental para a implementação das ações sociais, caracterizando os centros selecionados como organizações não governamentais e sem fins lucrativos; na retratação de centros que atuassem em distintas regiões administrativas do DF, no uso da música como ferramenta de mudança nas regiões onde cada instituto atua e no tempo contabilizado de funcionamento das entidades escolhidas, sendo possível presenciar jovens que passaram de cinco a dez anos da vida estudando música e se tornaram professores, surgindo deste contexto histórias de superação.

6.1.1 INSTITUTO RECICLANDO SONS

Ao Instituto Reciclando Sons, localizado na Quadra 02, Conjunto 06, Lote nº2, Setor Leste Cidade Estrutural, Brasília/DF, foram realizadas nove visitas para a entrevista dos jovens moradores da Estrutural. Nas primeiras três visitas, foi retratada a rotina do instituto, o funcionamento das aulas, a apresentação aberta para a comunidade ocorrida na sede do centro musical, a entrevista com a idealizadora Rejane Pacheco sobre a criação e manutenção do projeto e foram estimulados os primeiros contatos com os alunos que se tornariam personagens deste produto, por meio de pequenas entrevistas com os alunos e professores (ex-alunos) presentes, falando das motivações acerca da música, da dificuldade de viver a cultura na comunidade e as expectativas quanto ao futuro profissional.

A maioria destas pequenas entrevistas realizadas no instituto contou

com a utilização do tripé, fato este que não ocorreu frequentemente nas entrevistas posteriores, sucederam-se em sua maioria com a câmera na mão, em movimento pelas ruas. A partir da quarta visita, os jovens Arthur, 23 anos, e a Lília Késia, 25 anos, foram selecionados para terem o perfil aprofundado e sendo estes utilizados para ilustrar a superação social por meio da música no Instituto Reciclando Sons, por terem ingressado no projeto um pouco depois da inauguração, em 2001, por se tratar, entre outros, dos mais antigos a participarem desta tecnologia social, porque tiveram empregos precários no começo da adolescência e dificuldades econômicas no ambiente domiciliar, por terem ingressado na universidade e continuarem paralelamente o estudo e trabalho diário no instituto e por terem criado amizade e intimidade com o repórter, aceitando abrirem suas vidas para o olhar da câmera.

Nestas visitas, os dois jovens foram retratados no instituto e pelas ruas da Estrutural, onde falavam de seu passado, de suas conquistas, do trabalho árduo dos pais ou outros parentes, dos anseios quanto ao futuro, das atividades de lazer que são exercidas no tempo livre, da relação com a música, as vontades, os desejos e as frustrações pessoais. A última visita serviu também para captação de partes da cidade que não tinham aparecido ainda, para ilustração do documentário. Foi realizada também uma viagem de carro, no dia 1º de abril, para filmagem da apresentação pública da Orquestra Reciclando Sons realizada durante a noite (às 20h) na praça principal da vila de São Jorge, localizada em Alto Paraíso (Goiás). Esta apresentação ocorreu devido à parceria do instituto com desenvolvedores culturais da região, onde a orquestra gravou um clipe no dia seguinte.

O Instituto Reciclando Sons (IRS) atua desde 2001 na comunidade de uma das regiões com maior vulnerabilidade socioeconômica do Distrito Federal, a Cidade Estrutural. Idealizado pela musicista Rejane Pacheco, o Instituto Reciclando Sons – qualificado como uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP) pelo Ministério da Justiça (esse título foi instituído pela Lei Federal 9.790/99 e reconhece que o Instituto Reciclando Sons possui um modelo baseado na transparência) – faz com que a música atue como ferramenta de educação, ressocialização, geração de renda e inclusão social de crianças, adolescentes e famílias da área erguida sobre o maior depósito de lixo da América Latina: O Lixão da Estrutural. O nome Reciclando Sons tem relação com a principal atividade econômica que é praticada desde o nascimento desta cidade, quando todas suas avenidas ainda possuíam traços de uma favela rudimentar, com barracos de pau-a-pique e nenhuma

construção sequer possuía alvenaria: a reciclagem de lixo.

Com a ajuda de empresas e voluntários, Rejane adquiriu os instrumentos musicais necessários e adaptou uma nova metodologia para ensinar música. O projeto que iniciou o atendimento com 22 crianças já modificou a vida de mais de dois mil alunos nos seus 14 anos de história, além de formar a orquestra e o coro jovem e infantil Reciclando Sons.

Em 2013, o instituto Reciclando Sons ganhou o Prêmio Fundação Banco do Brasil de Tecnologia Social na categoria Juventude e adquiriu o certificado de tecnologia social, segundo critérios de inovação, relação com a comunidade, capacidade de transformação social e potencial de aplicação em outras regiões necessitadas. O modelo utilizado gera a inclusão da comunidade local, forma músicos e professores, além de propiciar renda e gerar oportunidades. Em poucos meses, os alunos passam a fazer parte do coro e da orquestra.

6.1.2 PROJETO MÚSICA E CIDADANIA

Ao Projeto e Associação Cultural Música e Cidadania, localizado na Quadra 02, Área Especial S/Nº. Paranoá - Distrito Federal, foram realizadas oito visitas à sede onde o instituto realiza eventos e leciona música aos moradores interessados. Nas duas primeiras idas ao centro, foram retratados os ensaios dos alunos na varanda aberta que a sede possui, foram filmados ensaios da orquestra sinfônica e o funcionamento das aulas cedidas no instituto, foi realizada a entrevista com o idealizador maestro Valdécio e o primeiro contato com os alunos presentes foi estabelecido por meio de pequenas entrevistas sobre a experiência anterior do contato com a música e a vivência atual, somados às expectativas em relação ao futuro.

A partir da terceira visita à cidade do Paranoá, quando a confiança acerca do repórter estava mais consolidada, os estudantes de música da UnB Liliane, 24 anos, e o jovem Wéksson, 25 anos, foram selecionados pelo pioneirismo de participação no projeto: eles vinham participando da iniciativa desde que ela foi inaugurada em 2007, ainda quando a sede era localizada no bairro do Varjão. A jovem Liliane foi selecionada também pela sua condição passada de precariedade, por ter

habitado casa de madeirite, pelos seus pais terem se conhecido de maneira inusitada, por sua capacidade comunicativa, pela melhora de sua renda depois que começou a lecionar trombone e estudar música na Universidade de Brasília e dos planos futuros de estudar música no exterior. Wéksson também passou por trabalho precário ao trabalhar em um almoxarifado com graxa e ferrugem aparecendo constantemente manchas em suas roupas, além de ter conhecido Liliane no projeto e atualmente ser casado com ela, tendo o casal um filho.

Na última ida foi retratado um evento beneficente: Musicaldo. Neste evento realizado em um sábado, caldos e outros alimentos eram vendidos para obter recursos ao Instituto, enquanto que os alunos realizavam apresentações musicais à comunidade ali presente. Além destas, também foi realizada uma filmagem onde a Orquestra Sopro Sinfônica realizou uma apresentação pública na Rodoviária do Plano Piloto, em homenagem ao dia da mulher em 8 de março do corrente ano, pelo final da tarde. Algumas das apresentações foram filmadas com tripé, outras foram filmadas na mão.

O Projeto Música e Cidadania nasceu da motivação do maestro e professor Valdécio Costa Fonseca, que tinha a intenção de, por intermédio da música, resgatar valores éticos e de cidadania, além de apresentar a crianças, adolescentes e adultos o mundo da música. Esse sonho se concretizou graças ao apoio de professores voluntários, de doadores, da Fundação Habitacional do Exército (FHE) e da Associação de Poupança e Empréstimo (POUPEX), que abraçaram a causa, patrocinando a compra de materiais e instrumentos necessários à formação da Banda, além de custear as despesas de manutenção. Este é juridicamente representado pela Associação Cultural Música e Cidadania, pessoa jurídica de direito privado, sob forma de associação civil sem fins lucrativos e com fins não econômicos, sem finalidade política ou religiosa.

As aulas de música começaram no dia 13 de fevereiro de 2007 e, com o resultado do empenho dos alunos, a Banda fez sua primeira apresentação no dia 30 de setembro daquele ano. O projeto concentra-se no Paranoá, cidade satélite de Brasília, mas atende jovens de outras cidades. Conta hoje com aproximadamente 288 componentes, com idade a partir de sete anos. A Banda Sopro Sinfônica faz parte do Projeto Música e Cidadania. A banda tem aproximadamente 54 componentes, entre músicos e aprendizes de várias cidades do DF. Funciona atualmente no Teatro Dulcina de Moraes, onde realiza ensaios aos sábados pela manhã.

6.1.3 INSTITUTO BATUCAR

Ao Instituto Batucar, localizado na Quadra 307, Conjunto 15, Casa 17, Recanto das Emas – Distrito Federal, foram realizadas sete visitas para registro do trabalho deste centro e para a entrevista dos jovens músicos. Nos dois primeiros encontros com alunos e professores deste instituto, foi registrado como é o funcionamento das aulas, a ocupação do espaço pelos professores que atuam conjuntamente em diferentes espaços abertos do instituto, a retratação da pedagogia inovadora da percussão corporal, sendo realizada a entrevista com Ricardo Amorim, o idealizador do projeto e com os monitores (ex-alunos) e alunos presentes, dando início ao primeiro contato com perguntas acerca da afinidade dos jovens com a música e com a cultura produzida no bairro Recanto das Emas.

A partir da terceira visita, foram selecionados os jovens Lucas, 16 anos, e o jovem André, 29 anos, por sua capacidade multi-instrumentista de tocar violão, piano, baixo, dançar e usar o corpo como instrumento. O jovem Lucas, apesar de não ser um dos mais antigos do projeto, passou por uma situação extrema de vulnerabilidade familiar após a morte do pai por cirrose e o afastamento da mãe alcoólatra, sendo a música um alicerce frequente a mantê-lo focado em atividades construtivas. O jovem André é um dos mais antigos alunos do Instituto Batucar, presenciou o nascimento do projeto e estuda atualmente violoncelo na Universidade de Brasília, sendo ele monitor de uma matéria do departamento onde ele ensina percussão corporal há cinco semestres na universidade, passando atualmente por uma oportunidade de participar de um projeto na Suécia.

Nas visitas, os jovens falaram dos seus anseios, da sua relação com o bairro, com a música e com a cultura, quais os planos futuros e também sobre seu passado. Duas filmagens na Universidade de Brasília também foram realizadas: uma durante a monitoria na qual o André ensina percussão corporal em uma aula do departamento de música da UnB e outra foi na defesa da dissertação de mestrado do Ricardo Amorim sobre a prática pedagógica do instituto.

O Instituto Batucar é uma organização não governamental sem fins lucrativos, registrada como Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (OSCIP), criada para promover soluções de inclusão social através, da arte cultura e

da educação, privilegiando os locais com baixo índice de desenvolvimento humano. Este instituto atua desde 2001, no Recanto das Emas, cidade do entorno do DF, atendendo cerca de 120 alunos entre crianças e adolescentes da comunidade. O Batucadeiros surgiu de uma ação social do idealizador Ricardo Amorim, que integrava a Igreja Presbiteriana de Brasília, onde a proposta inicial era promover aulas de violão, teclado e bateria, mas, diante da falta de recursos para instrumentos, iniciou-se o trabalho de sensibilização musical a partir da percussão corporal.

Surgiu então, a ideia de usar o próprio corpo como instrumento de experimentação musical e percebeu-se, durante esse processo, o surgimento de uma nova forma de linguagem artística capaz de desenvolver aspectos essenciais da formação do indivíduo, como, a audição interior, sentido rítmico, coordenação psicomotora, equilíbrio dos batimentos cardíacos, disciplina, senso de responsabilidade, socialização e elevação da autoestima. A dificuldade inicial tornou-se oportunidade e a percussão corporal firmou-se como o eixo principal das ações pedagógicas, beneficiando jovens de cinco a 21 anos. Para a geração de renda, o projeto investe na formação de multiplicadores da própria comunidade, atuam na captação de recursos via leis de incentivo ou doações de pessoas físicas e jurídicas e produzem e comercializam produtos culturais gerados nas oficinas como CDs, DVDs e materiais didáticos.

Atualmente, o instituto possui alunos formados no ensino superior em Pedagogia, Administração, Psicologia e Tecnologia em redes de Computadores, além de alunos inseridos na graduação de música na Universidade de Brasília e um pós-graduando em Psicomotricidade. Desses jovens, 8 foram capacitados pedagogicamente e atuam como multiplicadores bolsistas. Esse fato cumpre uma meta do Projeto que é gerar emprego e aumentar a renda familiar através da arte-educação. Em 2011, ganhou o Prêmio Unicef, que reconhece e estimula o trabalho de ONGs que contribuem para a educação integral de crianças, adolescentes e jovens brasileiros.

6.2 EQUIPAMENTOS

- 1 Câmera Canon SX 170 IS
- 1 Câmera Canon T3I

- 1 Câmera Nikon D3100 Patrimônio nº 406234
- 1 Câmera Sony RX10 II
- 1 Gravador Sony PX312
- 1 Tripé Benro – Cabeça Manfrotto

6.3 EDIÇÃO

O processo de edição teve início na última semana de maio e foi realizado na ilha de edição da Universidade de Brasília e nos computadores pessoais do repórter que produziu este documentário e do editor Matheus Bastos. O processo foi dividido em etapas para um melhor detalhamento do material. A princípio, todas as filmagens foram assistidas diversas vezes para a construção do roteiro e da sequência na qual as cenas seriam apresentadas e uma decupagem foi realizada.

O primeiro recorte foi realizado com relação às falas e depoimentos dos jovens entrevistados. Colocou-se no Adobe Premiere, versões CS5 e CS6, o que estava no papel e foi avaliado o que poderia ser mantido ou modificado, já que cerca de 25 pessoas foram entrevistadas. Durante uma semana, as falas de maior relevância para compor o corpo do documentário foram decupadas, selecionadas e editadas. Em seguida, as falas dos idealizadores dos institutos musicais também foram selecionadas e editadas.

O roteiro foi montado de acordo com a teoria da Jornada do Herói, onde o enredo contém partes de apresentação dos personagens, da inserção destes na rotina do cotidiano e em seguida a criação de um clímax, com o chamado para a aventura, tirando o personagem da aparente normalidade do dia-a-dia para a vivência de uma aventura, com elementos de drama e superação das dificuldades que aparecem pelo caminho. Após a seleção inicial das falas dos entrevistados, estas foram divididas de acordo com o assunto sobre o qual elas tratavam, sendo reagrupadas ao tratarem de assuntos semelhantes.

Foram realizadas as seguintes divisões: Fase apresentando a cidade, na qual os jovens falam sobre as impressões que eles possuem acerca das ruas e

bairros das comunidades nas quais eles moram; Fase contato com o projeto, na qual os entrevistados falam como conheceram os institutos, como foi o primeiro contato e os idealizadores dos projetos falam de onde surgiu a motivação de se engajarem em uma ação social; Fase cultura nas regiões, na qual os personagens comentam as opções culturais em cada cidade apresentada e o investimento público escasso que cada comunidade possui; Fase amigos desviados, na qual os jovens comentam sobre pessoas próximas a eles que seguiram caminhos relacionados ao crime por causa das condições sociais vulneráveis, estas que os próprios jovens também vivenciam e poderiam ter ido para o mesmo caminho; Fase incentivo à música ou a falta dele, onde os jovens comentam quais são os incentivos que cada região administrativa retratada possui; Fase trabalho, na qual os entrevistados relatam as experiências passadas que vivenciaram ao trabalhar com empregos técnicos precários; Fase estrutura de vida/dramas familiares, na qual os jovens narram a estrutura familiar que possuem e a superação das dificuldades econômicas, enfrentadas por eles e pelas famílias envolvidas; Fase batalha social, na qual os jovens comentam situações de exclusão social, que vivenciaram por habitarem comunidades vulneráveis; Fase momentos marcantes, na qual os jovens e os idealizadores dos projetos comentam os momentos que foram fundamentais para a percepção da importância dos projetos nas vidas deles; a última fase é a Fase bolsas ou Experiências, na qual os jovens comentam as oportunidades diferenciadas que o projeto lhes proporcionou e eles não imaginavam que algum dia vivenciariam aquilo.

A edição seguinte foi voltada às cenas filmadas nas ruas e bairros das regiões administrativas abordadas no documentário, para a retratação destas comunidades no projeto. Logo em seguida, foram editadas as cenas de ilustração, que incluem cenas onde os personagens se locomovem pela cidade e cenas das apresentações musicais e ensaios nos institutos. Após este processo, ocorreu a mescla entre os depoimentos coletados no trabalho de filmagem e as cenas de apresentação musical, de forma que o enredo fosse composto da junção de fragmentos das falas selecionadas e das músicas tocadas pelos entrevistados durante as apresentações individuais e as músicas executadas pelos grupos musicais durante as apresentações filmadas para o documentário.

Na trilha sonora, foram utilizadas as músicas que os jovens

tocaram e cantaram durante os processos de filmagem. O repertório conta com música popular brasileira, música erudita, rap e hip hop.

7. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho sem dúvidas foi um grande aprendizado com relação a questão de filmagem em movimento com os ruídos da vida urbana, do processo de edição e seleção de imagens em meio a tantas falas relevantes no aspecto social e na melhoria das formas de aproximação e relação com os seres humanos que são entrevistados para a produção de um trabalho de tal magnitude. Este processo foi uma experiência marcante para todos os envolvidos. Ele nasceu de uma consciência social e de uma motivação vital em conhecer a realidade das comunidades vulneráveis que se distanciam por poucos quilômetros do centro de Brasília e de como é vista a possibilidade de crescer financeira e intelectualmente por meio da carreira profissional de músico nestas cidades que formam a periferia do Distrito Federal. A intenção de impactar com um trabalho jornalístico de qualidade que contribuísse para o conhecimento coletivo motivou todo o processo de montagem deste produto.

Os jovens que habitam estas comunidades carentes ainda possuem pouca visibilidade mesmo após dez anos inseridos em projetos que expandiram suas relações com o cenário cultural. Este documentário se justifica pelo fato de essa relação com a música proporcionar mecanismos de fortalecimento de suas identidades na disputa contra os obstáculos diários trazidos pelos serviços públicos deficientes nas regiões onde cada um vive, da marginalização e dos preconceitos sofridos. Estes jovens se articulam na comunidade por meio dos eventos organizados nos institutos musicais e nos órgãos públicos oficiais e nos órgãos empresariais nos quais eles são convidados a se apresentarem. Eles partilham de conhecimentos desenvolvidos através de aulas de música, cursos e oficinas. Diante de tal fato, o Estado deve investir em políticas públicas que viabilizam aos jovens o acesso à informação, espaços de lazer, acesso à educação formal, informal e à plena possibilidade de expressão de suas identidades por meio da possibilidade de se relacionar com suas cidades e seu círculo de relações humanas de maneira a criar um cenário cultural comunitário, quebrando a visão do senso comum que estas comunidades só possuem violência e criminalidade.

Através da experiência de contato com a realidade do jovem de periferia que almeja ter uma grande carreira musical algum dia foi possível perceber a determinação destes indivíduos e capacidade de vencer as barreiras diárias ao se agarrarem nas oportunidades que aparecem em meio de momentos traumáticos. O que se espera deste produto é que seja uma ferramenta de divulgação destes projetos que nasceram de forma isolada e foram vitoriosos na proposta de mudança social por meio da música para a construção de um futuro mais digno, que ajude no conhecimento da realidade vulnerável que muitas comunidades do Distrito Federal ainda atravessam diariamente e que chame a atenção da sociedade civil organizada e dos responsáveis pela tomada de decisões com relação às políticas públicas necessárias para a garantia do crescimento econômico e cultural destas regiões.

Três soluções emergenciais para sanar as necessidades de aprendizado musical e desenvolvimento cultural dos jovens em situação de vulnerabilidade social dizem respeito a necessidade de implementação de políticas de cultura e informação nas comunidades periféricas ao DF. O ensino musical gratuito em casas de cultura públicas ou até mesmo no ensino formal público podem e devem viabilizar o acesso dos jovens à informação cultural e à musicalização desde a infância até a entrada na juventude, adaptando seus métodos pedagógicos às formas de expressão existentes nas regiões onde estes indivíduos residem. A segunda solução se concentra em incentivar, criar e investir na manutenção de casas de música especializadas onde seja garantido acesso à cidadania e cultura aos jovens interessados. A terceira solução pretende que se estabeleça o diálogo e a participação do Estado juntamente com os jovens das comunidades envolvidos no processo para efetivar a implantação e resiliência destes centros de produção cultural, fazendo com que estes sejam incorporados ao imaginário coletivo da região, onde a relação dos habitantes com estes recintos crie laços orgânicos e a população local passe a valorizar e cultivar cada vez mais ações semelhantes a estas, sendo que algum dia o acesso ao ensino musical gratuito, ao lazer, à cidadania e à cultura deixe de ser algo visto como um luxo para os jovens inseridos atualmente em condições periféricas.

8. REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ABRAMO, Helena. **Cenas juvenis; punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Escrita, 1994.

BARBOSA, Aparecida. **A música como um instrumento lúdico de transformação**. i. Praia Grande. Disponível em: <http://www.slideshare.net/AparecidaBarbosa/a-msicacomo-instrumento-lidico-de-transformao>. Acesso em 26/05/2016, v. 26, n. 08, p. 2013, 2012. Acesso em 27/05/16.

BASTIAN, Hans Günther. **Música na escola**: a contribuição do ensino da música no aprendizado e no convívio social da criança. Trad. Paulo F. Valério. 1.ed. São Paulo: Paulinas, 2009.

CAVALLI, *et al.* **La gioventù**: condizione o processo? Rassegna Italiana di Sociologia, Bologna: Il Mulino, n. 4, 1980.

COELHO, Sandra Straccialano. **Perspectivas da análise narrativa no cinema**: por uma abordagem da narrativa no filme documentário. DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário 11 (2011): 25-55.

D'ALMEIDA, Alfredo Dias. **O processo de construção de personagens em documentários de entrevista**. CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Vol. 29. 2006.

DAMATTA, Roberto. **Relativizando**: uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

DAYRELL, Juarez. **A música entra em cena**: o rap e o funk na socialização da juventude. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2005.

DE FREITAS, Jacira. **Linguagem natural e música em Rousseau**: a busca da expressividade. Trans/Form/Ação, v. 31, n. 1, 2008.

ERBOLATO, Mário L. **Técnicas de codificação em jornalismo**: redação captação e edição no jornal diário. – 5 ed. São Paulo: Ática, 2008.

FEIXA, Carlos. **De jóvenes, bandas e tribos**. Barcelona: Ariel, 1998.

FLEURY, Sonia. **Militarização do social como estratégia de integração** – o caso da UPP do Santa Marta. Porto Alegre, Sociologias, 2012.

FONTEERRADA, M. T. O. **De tramas e fios**: um ensaio sobre música e educação. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: Funarte, 2005.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Madalena. **Educador educa a dor**. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

HIKIJ, Rose Satiko Gitirana. **A música e o risco**: etnografia da performance de crianças e jovens. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

LAGE, Nilson. **Estrutura da notícia**. -6 ed. - São Paulo: Ática, 2006.

LECCARDI, Carmem. **Futuro breve**. Le giovani donne e il futuro. Torino: Rosenberg & Sellier, 1996.

MARTINEZ, Mônica. **Jornada do Herói** – a estrutura narrativa mítica na construção da história de vida em jornalismo. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 2002.

MEDINA, Cremilda de Araujo. **Entrevista**: O diálogo possível. 3.ed. São Paulo, SP: Editora Ática S.A, 1995.

MELO, Cristina Teixeira V. de; GOMES, Isaltina Mello; MORAIS, Wilma. **O documentário jornalístico, gênero essencialmente autoral**. In: INTERCOM - 25º CONGRESSO BRASILEIRO DA COMUNICAÇÃO, Campo Grande, 2001, Disponível em <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/11572121297094948981203363898082664337.pdf> Acesso em 19/04/2016

MUSSE, Christina. Mariana. **A entrevista no telejornalismo e no documentário**.

Revistas Univerciencia.org, 2010.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao Documentário**. 5.ed. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NOGUEIRA, Marcos Pupo. **Porque estudar música erudita**. São Paulo: Ministério da Cultura, 2012.

PENNA, Maura (Coord.) **O Dito e o feito** - Política educacional e arte no ensino médio. João Pessoa: Ed. Manufatura, 2003.

PERALVA, Angelina. **Juvenização da violência e angústia da morte**. ANPED, 1996. (mimeo.).

RANGEL, Anna Maria P. **Construtivismo**: Apontando Falsas Verdades. Porto Alegre: Mediação, 2002.

SPOSITO, Marília P. **A sociabilidade juvenil e a rua; novos conflitos e ação coletiva na cidade**. Tempo Social. Revista de Sociologia, São Paulo, USP, v. 5, n. 1 e 2, p. 161-178, 1993.

VILAS BOAS, Sérgio. **Perfis: e como escrevê-los**. 2.ed. São Paulo, SP: Summus, 2003.

WEIGEL, A. M. G. **Brincando de música**. Porto Alegre: Kuarup, 1988.

XAVIER, Ismail. **Indagações em torno de Eduardo Coutinho e seu diálogo com a tradição moderna**. In: Objetivo subjetivo – Cinema(s) especial: documentário. Rio de Janeiro: Aeroplano. v. 36, out./dez, 2003

ZANDONADE, Vanessa; FAGUNDES, Maria Cristina. **"O vídeo documentário como instrumento de mobilização social."** Disponível: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/zandonade-vanessa-videodocumentario.pdf> (2012). Acesso em 12/04/16